

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Clásica



TESIS DOCTORAL

**La danza en época romana: una aproximación
filológica y lingüística**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Zoa Alonso Fernández

Director

José Miguel Baños Baños

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-695-1011-5

© Zoa Alonso Fernández, 2011

TESIS DOCTORAL

LA DANZA EN ÉPOCA ROMANA

UNA APROXIMACIÓN FILOLÓGICA Y LINGÜÍSTICA

ZOA ALONSO FERNÁNDEZ



TESIS DIRIGIDA POR EL DR. D. JOSÉ MIGUEL BAÑOS BAÑOS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA LATINA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MADRID, 2011

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la concesión de una beca predoctoral por parte de la Comunidad Autónoma de Madrid y el Fondo Social Europeo (orden 4155/2005 de 8 de agosto de 2005), en el marco del proyecto de investigación HUM 2005-06622-C04-04 y su continuación FFI2009-13402-C04-02.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al Dr. José Miguel Baños por su dedicación, su apoyo, su ayuda y su constante atención en estos últimos años. Sus continuos consejos y correcciones han sido fundamentales para la redacción del presente trabajo. Igualmente, quisiera agradecer, también, a todos los miembros del equipo de investigación de quienes he aprendido tantas cosas fuera y dentro de las reuniones de la Autónoma.

En el ámbito internacional, no puedo dejar de mencionar a aquellos profesores que me acogieron en diversas universidades durante las estancias de investigación, como la Dra. K. Coleman de la Universidad de Harvard y la Dra. F. Macintosh de la Universidad de Oxford. Mi más sentido recuerdo, también, a la Dra. J. Dangel que tan amablemente me recibió en la Universidad de París Sorbonne. Junto a ellas, quiero agradecer la atención de la Dra. Schultz de la Universidad de Yale y de la Dra. Garelli-François de la Universidad de Toulouse-Mirail, que me permitió leer su manuscrito (tantas veces citado en esta tesis), y del Dr. K. Doulamis. Además, es mi deseo agradecer la beca que me concedió la Fondation Hardt de Vandoeuvres para finalizar este trabajo, un hecho que no habría sido posible sin la dedicación M. Brunner, secretaria científica del centro. Gracias, por último, a las instituciones y bibliotecas que me han permitido consultar sus fondos a lo largo de este período (APGRD, Warburg Institute, BNF, Widener Library, Harvard Theatre Collection, etc.), así como a la Biblioteca de Clásicas y al servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad Complutense de Madrid.

Del mismo modo, quisiera hacer una especial mención a los Departamentos de Filología Latina y Filología Griega y Lingüística Indoeuropea de la UCM y a todos los pro-

fesores que me han ayudado a lo largo de estos años, cuyas enseñanzas, sugerencias y recomendaciones bibliográficas han sido siempre acertadas; es el caso de los Dres. J. A. Álvarez Pedrosa, A. Bernabé, J. J. Caerols, V. Cristóbal, A. López Fonseca, A. I. Jiménez, P. Cañizares y P. Saquero, de la Universidad Complutense de Madrid. En este sentido, no puedo olvidar a mis primeros maestros en el ámbito del latín y el griego, J. F. Serrano y el Dr. J. M. Requejo, de quienes aprendí tanto. Finalmente, a mi maestra de ballet, M. Boada, y mis compañeras, que alimentan cada día mis ganas de seguir bailando.

Gracias también a mis amigas las Dras. B. Fernández, M. Jiménez, A. Rísquez y S. Romano por toda la ayuda prestada, a M. L. Villavieja y, por supuesto, a S. Porres, con quien he recorrido todo este camino desde el principio. A F. Gasset por las entregas de la tesis y C. Soto por el alojamiento londinense. El resto de mi familia y amigos es absolutamente corresponsable de este trabajo, especialmente la Dra. Y. Aznar por los ánimos iniciales, R. Domínguez por su interés, la Dra. L. Fojón y J. Sueiro por sus danzas y C. Domínguez por todo.

Finalmente, no puedo dejar de agradecer a mi madre, la Dra. A. Fernández Polanco, las enseñanzas y el inmenso cariño que siempre me ha dado. Sea para ella esta tesis.

A mi abuelo, Silverio

TABLA DE CONTENIDOS

ABREVIATURAS.....	9
ABSTRACT.....	11
INTRODUCCIÓN GENERAL.....	13
CAPÍTULO I: BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN ...	17
1. PANORAMA GENERAL Y RECORRIDO HISTÓRICO.....	18
1.1 Criterios de la investigación.	21
2. LOS ESTUDIOS DE DANZA GRIEGA.....	23
2.1 Maurice Emmanuel y la corriente reconstruccionista	23
2.2 Kurt Latte y los filólogos alemanes.....	26
2.3 Lillian B. Lawler y sus seguidores.....	28
2.4 Frederick Naerebout: Una revisión metodológica.	31
3. LAS DANZAS DE ROMA.....	32
3.1 Enciclopedias y diccionarios.....	33
3.2 La pantomima como objeto de estudio	35
3.3 Breve digresión bibliográfica.....	39
4. LA SITUACIÓN ACTUAL	42

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA Y OBJETIVOS47

1. DEFINICIÓN DE DANZA E INTERPRETACIÓN.....	49
2. CLASIFICACIONES.....	51
2.1 La distribución platónica y sus variantes.....	52
2.2 Métodos generales de clasificación.....	55
2.3 Nuestra propuesta: una visión circular.....	56
3. EL EMPLEO DE LAS FUENTES.....	60
3.1 La utilidad de los textos.....	60
3.2 Otros materiales documentales.....	63
4. OBJETIVOS.....	67

CAPÍTULO III: LÉXICO LATINO DE LA DANZA.....71

1. CARACTERÍSTICAS DEL VOCABULARIO LATINO	71
2. <i>SALTO</i> : UN VERBO PROTOTÍPICO	74
2.1 La estructura intransitiva.....	75
2.2 La estructura transitiva	78
2.3 Un proverbio significativo: <i>saltat senex</i>	80
2.4 Los compuestos de <i>salto</i> : <i>exsulto</i> e <i>insulto</i>	85
3. <i>SALTATIO</i> : DANZA, BAILE Y PANTOMIMA.....	89
3.1 La saltación de los antiguos	94
3.2 <i>Saltatio</i> frente a <i>chorus</i>	96
3.2.1 El empleo de <i>chorus</i>	97
3.2.2 <i>Chorea</i> : la danza del coro	103

4. SALTADORES Y SALTATRICES: BAILARINES PROFESIONALES.....	105
4.1 Otros especialistas.....	112
5. TRIPUDIUM, TRIPUDIO: DANZA RELIGIOSA.....	117
6. UN VOCABULARIO MENOS PRECISO	126
6.1 Movimiento del cuerpo: <i>moueo</i> y <i>motus</i>	126
6.2 <i>Ludus</i> como danza: <i>in numerum ludere</i>	134
7. BALLO: LA ALTERNATIVA TARDÍA.....	141
8. CONCLUSIÓN	144

CAPÍTULO IV: LA DANZA EN GRECIA Y EN ROMA. BREVE ESTUDIO

COMPARATIVO.....147

1. DANZA Y DRAMA	148
1.1 Danzas corales en el drama griego.....	148
1.2 Origen de los <i>ludi scaenici</i> en Roma	150
2. LA DANZA COMO ELEMENTO FORMATIVO.....	154
2.1 Coros cívicos en Grecia: danza, educación y política	154
2.2 El aprendizaje de la danza en Roma.....	160
2.2.1 Bailarines profesionales.....	161
2.2.2 El interés personal	169
3. CONCLUSIÓN	182

CAPÍTULO V: DANZA Y RELIGIÓN183

1. FUNCIÓN Y SIGNIFICADO	184
2. LA DANZA PERFECTA: PROTOTIPO DIVINO.....	191

2.1 Los dioses griegos y la danza.....	196
2.2 Divinidades danzantes en Roma: continuidad cultural.....	202
2.3 Un caso particular: los <i>Lares Ludentes</i>	208
3. MOMENTOS PARA LA DANZA	211
3.1 Danzas en el ámbito privado: aniversario y matrimonio.....	213
3.2 Los días excepcionales	218
3.2.1 Danzando por el año nuevo: <i>Anna Perenna</i>	219
3.2.2 Inversión de los roles sociales.....	220
3.3 Danzas agrarias.....	224
3.3.1 Danza y <i>locus amoenus</i>	225
3.3.2 La purificación de los campos.....	228
2.2.2 Los hermanos Arvales y la <i>Dea Dia</i>	232
3.3.4 Las fiestas de la vendimia	234
3.3.5 La protección del ganado: los Lupercos.....	241
3.3.6 Las fiestas de Fauno	245
3.4 Danzas guerreras.....	248
3.4.1 Antecedentes: Grecia y Etruria	249
3.4.2 La pírrica en Roma.....	254
3.4.3 La <i>bellicrepa</i>	259
3.4.4 La danza de los Salios	260
3.4.5 Otras danzas armadas: <i>tripudiantes more suo</i>	276
3.5 Danzas extranjeras.....	284
3.5.1 Los sistros de Isis.....	285

3.5.2 Las Bacanales	292
3.5.3 La <i>Magna Mater</i>	302
3.5.4 Los sacerdotes de la Diosa Siria	309

CAPÍTULO VI: DANZA, RELIGIÓN Y ESPECTÁCULO.....315

1. LA DANZA COMO <i>LUDUS</i>	316
1.1 <i>Lusus Troiae</i> : una danza ecuestre.....	317
2. DANZAS EN LOS <i>LUDI</i>	328
2.1 <i>Ludiones</i> en la pompa	330
2.2 <i>Ludiones</i> en la escena	342

CAPÍTULO VII: DANZAS DE ENTRETENIMIENTO347

1. DANZAS TEATRALES	348
1.1 Características generales.....	350
1.2 Bailando en la comedia.....	352
1.2.1 Virtuosismo bailado: <i>Pseudolus</i> , <i>Persa</i> y <i>Stichus</i>	357
2. LA PANTOMIMA DE ÉPOCA IMPERIAL.....	363
2.1 Danzas miméticas: antecedentes y referentes.....	366
2.1.1 Danza e imitación en el ámbito griego.....	367
2.1.2 Precursores de la pantomima en Italia	372
2.1.3 Batilo, Pílates y la consolidación de la pantomima.....	375
2.2 Una danza con contenido.....	377
2.3 Expansión del género pantomímico	384
2.3.1 Interferencias con la Retórica... ..	385

2.3.2 Pantomimas en los dramas rituales.....	390
2.3.3 La pantomima como referencia artística	394
3. INTERMEDIOS Y <i>EXODIA</i>	403
3.1 Espacio, función y contenido del interludio.....	406
3.2 Las mimas y la danza	412
3.2.1 Los juegos de Flora	415
3.2.2 Danza acuática	418
4. ARTISTAS EN LA CALLE.....	421
5. TEATRO DE BANQUETE: ENTRETENIMIENTOS EN LA <i>COMISSATIO</i>	426
5.1 <i>Cinaedi</i> y otros mimos para la sobremesa	431
5.2 Danzas de seducción	437
5.2.1 Las cortesanas danzantes	438
5.2.2 Instrumentistas en el banquete	442
5.2.3 Las muchachas de <i>Gades</i>	446
5.3 El espectador partícipe.....	449
CAPÍTULO VIII: DANZA Y MORAL	455
1. BAILARINES PROFESIONALES: CONSIDERACIÓN Y ESTATUS	463
2. CRÍTICAS HACIA EL ESPECTADOR.....	470
3. EN LOS LÍMITES DEL DECORO.....	475
GENERAL CONCLUSIONS.....	483
APÉNDICES.....	489

APÉNDICE I: GLOSARIO DE TÉRMINOS LATINOS...	491
APÉNDICE II: GLOSARIO DE TÉRMINOS GRIEGOS.	515
APÉNDICE III: CORPUS DE TEXTOS COMENTADOS	519
ÍNDICE DE PASAJES CITADOS	577
ÍNDICE DE FIGURAS	599
BIBLIOGRAPHY	603

ABREVIATURAS

Las citas de los autores latinos y sus obras han sido abreviadas según el Índice del *Thesaurus Linguae Latinae* (ThLL), Leipzig, 1990. Los nombres y obras de autores griegos se citan siguiendo las abreviaturas del Diccionario Griego Español (DGE).

En la *Bibliografía General*, seguimos las indicaciones de *l'Année Philologique* para las abreviaturas de revistas científicas y, en su defecto, las indicaciones recogidas por J. L. Arcaz, J. J. Caerols y A. López. Fonseca en *Clavis Periodicum*, Madrid, 1995. Para agilizar la lectura del trabajo, se recogen a continuación las abreviaturas más utilizadas:

AE = M. Corbier (dir.) (1888-2008), *L'Année Épigraphique*, Paris.

ANRW = H. Temporini & W. Haase (eds.) (1972-1998), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin.

CIL = T. Mommsen *et al.* (eds.) (1872-1953), *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin.

CLCLT = CETEDOC *Library of Christian Latin Texts* (2002).

CLE = F. Buecheler & A. Riese (eds.) (1895-1926), *Carmina Latina Epigraphica*, Leipzig.

CORDE = *Corpus Diacrónico del Español* (Real Academia Española).

DAF = *Dictionnaire de l'Académie française* (1694-1935).

DAGR = Ch. Daremberg & E. Saglio (eds.) ([1877-1919] 1969), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Graz.

DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española* (1927-2001).

LIMC = R. G. A. Buxton (pres.) (1981-2009), *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, München & Düsseldorf.

LLT = *Library of Latin Texts. Series A & B* (2010).

LSJ = H. G. Liddell, R. Scott & S. H. S. Jones (eds.) ([1801-1898] 1996), *A Greek-English lexicon*, New York & Oxford.

OCD = S. Hornblower & A. Spawforth (eds.) ([1966] 1996), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.

OLD = P. G. W. Glare (ed.) ([1968] 1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.

PHI = *Packard Humanities Institute* (1999-2007).

PG = J. P. Migne (ed.) (1857-1866), *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, Paris.

RE = A. Pauly & G. Wissowa (eds.) ([1949] 1960), *Realencyclopädie der klassischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart.

ThesCRA = The Paul Getty Museum & La Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (2004-2006), *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, Los Angeles.

TLG = *Thesaurus Linguae Graecae* (1999-2007).

ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to offer a complete view of the dance in Roman times, from the Republican period to the 4th century A.D., approximately. So far, there are no comprehensive studies about Roman dancing from a general perspective, an important gap that contrasts with the manifold researches developed until the date for the Greek framework.

As a linguistic and philological approach, our work analyses, first, the most common terms belonging to the semantic field of dancing in Latin (*salto, saltatio, saltator, chorus, tripudio, ludo*, etc.), in order to study, in a proper way, all the ancient texts containing information about the topic and making up the corpus that figures as the *Appendix III* of this volume. Opposed to an external definition of “dance”, the analysis of this vocabulary provides, on the one hand, important information about the Roman idea of dance and, on the other, it involves a clear guide to organise the contents of the thesis.

On this basis, we are going to expose and comment the different dances we know from the Roman world, according to the main two contexts of performance, that are not mutually exclusive: religion and spectacle. Thus, following a circular and continuous schema (Table 1. § II.2.3) that deals with all the events of the Roman life containing dances, we will be able to recognise the cultural value of dancing in full.

After having observed the social, geographical and diachronic variants among the different dance genres we know in Rome, we will conclude our thesis by considering the most typical judgements and opinions about the dance delivered by Latin authors, marred assertions that, too often, become *loci communi*: the proper reading of Ancient texts, and the previous study that has been carried out will help to put in perspective all these statements. As we are going to consider dance as a cultural agent depending on the historical circumstances, it will be easier to understand its position within the Roman society and to know the real opinion that Romans had about it.

Three hundred texts, thirty figures and two glossaries of Greek and Roman terms on dancing will complete the information compiled by this work (there is an *index locorum* making the reading easier and more complete). The detailed bibliography of the modern materials is placed at the end of the thesis.

INTRODUCCIÓN GENERAL

La Sylphide

A. Bournonville, Copenhague 1836¹

El carácter inmaterial de la danza, el gesto efímero del bailarín y su interpretación, siempre intangibles, hacen que ésta sea, por definición, un acontecimiento único e irrepetible. Los componentes de un baile desaparecen con su propia sucesión y el desarrollo del mismo tan sólo permanece en la memoria de un pueblo a través de su ejecución reiterada, del aprendizaje colectivo y del inconsciente impulso que lo convierte, de algún modo, en un medio de comunicación. Bailando se generan espacios lúdicos y rituales: los individuos se independizan o se fusionan en grupo y transmiten emociones, pensamientos y creencias que no se pueden expresar por medio de otros lenguajes. La danza, entonces, se sitúa en el centro de la actividad humana, forma parte de las experiencias vitales y expresa o modifica el mundo que las personas perciben a su alrededor.

Esta reflexión constituye el motor de la presente tesis. Conscientes de la imposibilidad de reconstruir los distintos tipos de coreografías que, a buen seguro, existieron en Roma nos proponemos trazar un panorama lo más completo posible de la danza en esta época, conocer sus implicaciones con otras artes y, en definitiva, el concepto que de ella fueron transmitiendo los latinos a través de su propia experiencia, en un período que abarca, aproximadamente, desde mediados de la República (*ca.* s. II a. C.) hasta el siglo IV de nuestra era.

¹ En todos los capítulos de esta tesis aludimos al estreno de un espectáculo de danza que, más allá de lo académico, tiene un especial significado en relación con el contenido de dicho capítulo. Entiéndase, por tanto, como una licencia poética.

No existe ningún trabajo que cumpla con las expectativas aquí planteadas. A diferencia de lo que ocurre en ámbito griego, donde contamos con varias monografías dedicadas al estudio de la danza desde una perspectiva global², el período romano ha sido tradicionalmente postergado. Las razones que explican esta laguna tienen que ver con una serie de ideas preconcebidas que han influido en el desinterés general por este campo de estudio. Entre otras, la aparente indiferencia que los propios latinos mostraron ante las virtudes artísticas y comunicativas de la danza o el desprestigio de un arte, el baile, connotado casi siempre de valores negativos³.

En los últimos años, sin embargo, se ha empezado a prestar una mayor atención a las fuentes. Estudios innovadores, basados en la noción de continuidad, de dinamismo e intercambio cultural entre distintos períodos y regiones, han potenciado la idea de danza como una actividad no aislada, que varía y se transforma según el ritmo de los acontecimientos y circunstancias históricas⁴. Inserta en esta línea de trabajo, la tesis que aquí se presenta es deudora de todas aquellas investigaciones que más que reconstruir un baile en concreto y someter su estructura a un examen formal, entienden la danza como un elemento propio de una cultura determinada, susceptible de cambios y transformaciones.

Se hace necesario, por otra parte, relativizar algunas afirmaciones que parecen transmitir un cierto desprecio de los latinos hacia la danza y esclarecer cuál era, en rea-

² Véanse, por ejemplo, M. EMMANUEL (1895), K. LATTE (1913), L. SÉCHAN (1930), L. B. LAWLER ([1963] 1965 y 1964), G. PRUDHOMMEAU (1965), M. H. DELAUD-REUX (1993-1995), F. NAEREBOUT (1997).

³ Por razones expositivas, en la tesis se emplean indistintamente los términos “danza” y “baile”, a pesar de los matices de significado que pudieran establecerse y de las diferencias que el castellano presenta con el francés y el inglés, por ejemplo, que engloban estos dos sentidos en un solo término: “baile” es el sustantivo más genérico aplicado a todo tipo de situaciones, mientras que “danza” suele tener un valor más técnico o asociarse, por ejemplo, a contextos poéticos. Sobre la evolución de los términos a las lenguas romances cf. F. AEPPLI (1925) y J. COROMINAS (1974; vols. 1 y 2). El trabajo de M. J. MORENO (2008: 87-94) analiza el empleo de los términos en los ss. XVI y XVII, cuando sí plantean diferencias notables: mientras los bailes pertenecen al pueblo, las danzas son de la nobleza y los reyes.

⁴ Más adelante tendremos ocasión de profundizar en estos trabajos, de entre los que destacan F. G. NAEREBOUT (1997), P. CECCARELLI (1998) o M. VESTERINEN (2007) y los estudiosos del ámbito de la pantomima, M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007), I. LADA-RICHARDS (2007), R. WEBB (2008) o E. HALL & R. WYLES (2008).

lidad, su estatus dentro de la sociedad romana. Lejos de una óptica reduccionista, trazaremos un horizonte más amplio para mostrar, en último término, que la danza no fue una disciplina subestimada en Roma sino, más bien, subestimada por la tradición.

Nuestro trabajo se concibe como un proceso de compilación, relación y análisis de un corpus fundamentalmente textual en su contexto histórico. Y si algo ponen de manifiesto las fuentes analizadas (aproximadamente trescientos textos literarios o epigráficos, así como una treintena de imágenes originales), es que la danza tuvo una presencia muy significativa en el mundo romano.

En cuanto a su estructura, a la hora de justificar la pertinencia de llevar a cabo la presente tesis, la revisión del estado de la cuestión de los estudios sobre danzas antiguas en Grecia y Roma (Capítulo I: “Breve estado de la cuestión”), confirma, en primer lugar, la escasez de monografías generales referidas al mundo romano e incide en las posibles causas que justifican semejante situación. A continuación (Capítulo II: “Metodología y objetivos”), además de los principales objetivos del trabajo, se exponen las bases metodológicas que informan nuestro estudio, con especial hincapié en la necesidad de una definición más amplia que la que encierra la visión tradicional de la danza, de un sistema de clasificación flexible desde el punto de vista conceptual y operativo con fines expositivos y de una evaluación de los materiales y su importancia a la hora de conseguir los objetivos propuestos.

El estudio propiamente dicho comienza con el análisis lingüístico de los términos que conforman el campo semántico de la danza en latín (Capítulo III: “El léxico latino de la danza”). A partir de una definición de danza de carácter general, el léxico latino de este dominio nos proporciona algunas claves, por un lado, para entender mejor la visión que los romanos tenían de esta disciplina y, por otro, para afrontar mejor el análisis y comentario de los textos. Este estudio lingüístico matiza también esa visión simplista que ve en la “pobreza expresiva” de la lengua latina en este campo un reflejo de la pobreza en la danza en Roma.

Con estas premisas, se plantea una primera reflexión de carácter general en donde se compara la visión romana de esta disciplina con el referente de la danza griega (Capítulo IV: “La danza en Grecia y en Roma. Breve estudio comparativo”), una comparación que nos permite contrastar el distinto funcionamiento de la danza y su diversa aceptación en una y otra cultura.

La organización que siguen los tres capítulos centrales está condicionada, en parte, por el análisis mismo del léxico y la consideración de los distintos tipos de danza no como entidades aisladas sino más bien como ejemplos diversos de categorías prototípicas asociadas a un contexto determinado de actuación. El cuadro de § II.2.3 (Tabla 1) ilustra una visión circular y gradual, que parte del examen de la danza en contextos rituales (Capítulo V: “Danza y religión”), analiza situaciones intermedias en donde rito y espectáculo conforman un todo casi indivisible (Capítulo VI: “Danza, religión y espectáculo”), y termina con el estudio de las danzas de divertimento, es decir, aquellas que se conciben como parte de un espectáculo en sí mismo y cuya función es, fundamentalmente, el deleite de los espectadores (Capítulo VII: “Danzas de entretenimiento”).

Nuestro estudio concluye con una reflexión sobre la valoración moral que los propios textos han transmitido sobre la danza en Roma (Capítulo VIII) y unas conclusiones generales (Capítulo IX: General Conclusion) planteadas como recapitulación de las ideas expuestas a lo largo del trabajo.

Por último se adjuntan dos apéndices que recogen, a modo de glosario, los términos latinos y griegos más habituales en este ámbito, y una relación de los textos citados, numerados según el orden de aparición en la tesis⁵. Además, se proporcionan dos índices distintos: uno que recoge las figuras incluidas a lo largo del trabajo⁶ y otro de pasajes citados.

Cierra la tesis la relación de la bibliografía utilizada⁷. En el cuerpo del texto y las notas a pie de página, la bibliografía se cita siguiendo el sistema americano, es decir, apellido del autor, año de publicación y número páginas⁸.

⁵ Las traducciones de los textos griegos se incluyen en la *Bibliografía* de la tesis. Las traducciones latinas, a menos que se especifique lo contrario, son propias.

⁶ Salvo que se indique otra cosa, las imágenes de esta tesis han sido tomadas, por lo general, del archivo fotográfico del Warburg Institute de Londres.

⁷ Según la normativa para la Mención del Doctorado Europeo, este apartado aparece en inglés, igual que el *Abstract* y las *Conclusiones Generales*.

⁸ Incluyendo la inicial, si es en nota: F. NAEREBOUT (1997: 101). Si hay dos autores o editores empleamos el símbolo &, mientras que si son más lo indicaremos mediante la abreviatura *et al.* Las traducciones y reediciones se citan por la edición utilizada, añadiendo entre corchetes el año de la primera edición: M. EMMANUEL ([1895] 1971: 1) y G. COMOTTI ([1977] 1986).

CAPÍTULO I: BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

El final de este estado de cosas

I. Galván, Sevilla 2008

Según reflejan los catálogos y actualizaciones bibliográficas elaborados en los últimos años, la danza en el mundo antiguo ha sido siempre objeto de una doble perspectiva de análisis. Junto a su estudio más académico, desde el principio ha suscitado también la curiosidad de un gran número de artistas, bailarines y coreógrafos, sin que los intereses de unos y otros hayan resultado unívocos o coincidentes⁹.

Se puede observar, además, una gran variedad formal en las obras que, directa o indirectamente, han abordado el tema: tratados prácticos, manuales generales de historia de la danza¹⁰, diccionarios, ensayos, memorias de bailarines, monografías sobre el género pantomímico y otros estudios de carácter más filológico han transmitido, hasta bien entrado el siglo XX, las noticias más relevantes que hoy conocemos sobre danzas grecorromanas. Sin embargo, el resultado final de dichas investigaciones no debe entenderse como un todo unitario y definido sino, más bien, como el estriado ensamblaje de las piezas de un rompecabezas.

⁹ Entre los autores que han abordado una historiografía de los estudios de danza antigua hay que destacar, en primer lugar, a F. G. NAEREBOUT (1997). Además, en el campo específico de la pantomima es preciso mencionar los trabajos de E. HALL (2008) y M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2006), cuyas aportaciones, extensibles al período imperial, han resultado muy útiles para nuestro trabajo.

¹⁰ Algunos de los manuales generales más importantes del siglo XX son F. DU MÉNIL ([1906] 1981), V. PARNAC (1932), A. ROUQUET (1932), C. SACHS (1937), L. VAILLAT (1947), A. SALAZAR ([1949] 2003), P. BOURCIER (1981), W. SORELL (1994) y J. ADSHEAD & J. LAYSON (eds.) ([1983] 1994).

Estamos, por tanto, ante un irregular proceso de erudición cuya continuidad y desarrollo ha dependido de modas artísticas, de distintas metodologías científicas y criterios historiográficos pero también de los avances técnicos y tecnológicos. En cualquier caso, el hecho de considerar la existencia misma de una “tradición” en el estudio de la danza antigua¹¹ resulta tal vez excesivo ya que, tanto las vías de acercamiento a este tema, como el conjunto de trabajos dedicados han sido, en su mayoría, dispersos y heterogéneos.

1. PANORAMA GENERAL Y RECORRIDO HISTÓRICO

Igual que ocurre con otros ámbitos de la Antigüedad, los primeros estudios referentes a la danza griega y romana surgieron como consecuencia de aproximaciones filológicas de los humanistas desde el s. XVI. Pero no fue hasta 1618 cuando el historiador Ioannes Meursius publicó en Leiden su trabajo *Orchesis, sive de saltationibus veterum. Liber singularis*, una compilación de corte lexicográfico en la que el nombre de todos los bailes conocidos del mundo heleno y de algunas pantomimas latinas venía acompañado de breves explicaciones y de las oportunas referencias literarias directas¹².

Aunque hubo quienes continuaron la tendencia de Meursius¹³, los autores del s. XVIII transmitieron los conocimientos sobre danzas antiguas de manera parcial y poco sistemática. A excepción de algunos eruditos como Pierre-Jean Burette (1717), que desarrolló un completo artículo centrado en las danzas griegas, la mayoría se interesó casi en exclusiva por el estudio de la pantomima, como es el caso de John Weaver (1712), Niccolò Calliachi (1713), Ferrarius (1714), Jean-Georges Noverre (1760),

¹¹ Nos referimos ahora exclusivamente al ámbito griego y romano, aunque en la *Bibliografía* remitimos también a obras especializadas en otras áreas geográficas y períodos históricos.

¹² En un primer momento, acudimos a la edición de 1618 que se encuentra en la Biblioteca Histórica del Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid). Además, existe una buena reproducción facsímil de esta obra, editada y comentada por F. G. NAEREBOUT & A. RAFTIS (2003).

¹³ En esta línea se inscribe, fundamentalmente, el sueco I. I. MACKEJ (1685) que, con un trabajo distinto al listado lexicográfico de MEURSIUS, retoma muchas de las ideas transmitidas por éste. Véase, por otro lado, la obra de C. F. MÉNÉSTRIER (1682) que ha sido considerada por E. HALL (2008: 367) como “la primera historia del ballet impresa”.

Gasparo Angiolini (1765), Francois-Henri-Stanislaus de l'Aulnaye (1790) y Vicente Requeno (1797).

También en este período, Jean-Baptiste Dubos (1719), Jacques Bonnet (1724) o Louis de Cahusac (1754), entre otros, tomaron en cuenta las danzas grecorromanas como punto de partida para una historia de la danza que llegase hasta su propia época (o incluso para estudiar las relaciones entre los ballets de su tiempo y las danzas antiguas, igual que el ensayo sobre pantomima del citado John Weaver). En realidad, todos estos autores partían de la Antigüedad para justificar la importancia o nobleza del arte de la danza, teniendo en cuenta el estatus y la buena consideración que de ella habían tenido los filósofos y moralistas griegos.

Sin embargo, desde la edición del tratado de Meursius, la tarea de analizar por extenso las danzas del mundo clásico no fue retomada de manera sistemática hasta que, entre finales del s. XIX y principios del XX, se publicaron las monografías de Maurice Emmanuel (1895) en Francia y de Kurt Latte (1913) en Alemania.

A partir de este momento, se han sucedido intermitentemente algunos trabajos importantes, como los de Louis Séchan (1930), Lillian B. Lawler (1964), Germaine Prudhommeau (1965) o Frederick G. Naerebout (1997), al abrigo de diversos métodos y con un interés prácticamente limitado al contexto griego. Junto a estos estudios monográficos, han aparecido obras especializadas en períodos y espacios geográficos concretos, como el caso de Claude Calame (1977) para los coros de época griega arcaica o de Mary A. Johnstone (1956), para el área de Etruria.

Otros autores han elaborado artículos sobre las figuras y bailes más conocidos del mundo griego. Así, por ejemplo, Heinz Schanbel (1910), Vincenzo Festa (1918), Paola Ceccarelli (1998) o Eurydice Condoléon-Bolanacchi (1989), analizan el κόρδαξ, la σίκιννις, la πυρρίχη y el γέρανος, respectivamente. Por supuesto, no debemos olvidar aquellas publicaciones que han abordado el estudio de la danza en paralelo a la investigación de otras áreas de conocimiento, como por ejemplo, la música¹⁴, la religión¹⁵ o la métrica¹⁶.

¹⁴ Cf. C. SACHS (1934), G. WILLE (1967) y M. L. WEST (1992).

¹⁵ Cf. W. O. E. OESTERLEY ([1923] 2002), L. SPENCE (1947), P. BOURCIER (1989) y S. LONSDALE (1993).

¹⁶ Cf. A. P. DAVID (2006) y S. EVANS (2008).

En cambio, existe todavía un importante vacío de información sobre las danzas de Roma ya que pocas de las prácticas conocidas en los ambientes públicos y privados han sido debidamente analizadas. Tampoco se ha prestado suficiente atención al proceso global de creación, desarrollo, ambiente y acogida del baile en el marco sociocultural romano. Con una excepción: a lo largo del siglo XX, algunos estudiosos se han sentido atraídos por un tipo de representación relegado tradicionalmente a un segundo plano, una danza gestual y expresiva, de temática casi siempre trágica, que tuvo su auge a partir de la época augústea: la pantomima¹⁷.

El acercamiento a estas danzas teatrales ha enriquecido el panorama de la investigación, con la ampliación del marco cronológico y la inclusión de las representaciones miméticas como parte del objeto de estudio. Además, el análisis de la pantomima ha resultado muy atractivo también desde el punto de vista de los estudios literarios puesto que, en ella, el elemento representado entronca con una tradición de motivos y tópicos que, no sólo condiciona la forma externa del baile, sino que, también, se codifica mediante un nuevo procedimiento de expresión. Por último, el descubrimiento de estas formas aporta novedades significativas para entender el desarrollo de la danza en épocas posteriores.

Así las cosas, el marco actual para el estudio general de la danza en Roma¹⁸ resulta mucho más propicio: en primer lugar, por las contribuciones metodológicas y documentales que ofrecen los trabajos especializados en danzas griegas, pero sobre todo porque, gracias a una nueva visión de la pantomima, los investigadores han ido dejando de lado muchos de los prejuicios y “apriorismos” que habían lastrado cualquier intento de acercamiento al tema.

¹⁷ *Vid. infra* § I.3.2. En el siglo XIX, con la eclosión de los grandes ballets, el interés artístico por la pantomima había ido decayendo para dar paso a otras formas de danza teatral. Los primeros en estudiar este tipo de representaciones fueron los alemanes C. SITTL (1890), H. BIER (1917) y, más adelante, E. WÜST ([1949] 1958).

¹⁸ De ahora en adelante se establecerá una distinción entre “danza romana” y “danzas en Roma” pues no sólo estudiaremos las danzas propias de la cultura latina desde sus orígenes, sino también otras danzas extranjeras celebradas en contexto romano, las reacciones de los latinos ante ellas y la comparación entre unas y otras.

1.1 CRITERIOS DE LA INVESTIGACIÓN

A pesar de estos adelantos en el estudio de las danzas grecorromanas, existen todavía obstáculos diversos que dividen la opinión de los expertos y que surgen, en gran medida, de la forma misma y del movimiento de la danza, de su carácter efímero y perecedero.

En primer lugar, obstáculos de tipo metodológico, íntimamente ligados a la perspectiva de análisis escogida en cada caso, puesto que de ella dependen los criterios planteados y la finalidad última del examen. Por ejemplo, la escuela francesa de Maurice Emmanuel considera la danza únicamente desde el punto de vista artístico, y la aísla de todo contexto, ya que su último objetivo es poder “reconstruir” los bailes, es decir, repetir en el presente los movimientos de la danza griega, sin otro interés que el del reconocimiento visual¹⁹. De hecho, este tipo de reconstrucción ha de ser entendido como la fiel actualización de los movimientos rescatados de las fuentes y no, como podría pensarse, como una recreación surgida de la inspiración artística, tal y como hacía Isadora Duncan cuando bailaba en las salas del Louvre, rodeada de vasos griegos²⁰.

En cambio, hay estudiosos, más teóricos, que no se ocupan tanto de la forma externa de los bailes como de conocer su función sociocultural, el estatus de sus participantes o las relaciones con otras prácticas. Según esta visión, el significado de una danza griega, por ejemplo, varía dependiendo del evento en el que ésta tiene lugar (Naerebout 1997: xviii-xix).

Otro aspecto que complica la investigación tiene que ver con los distintos métodos de clasificación de las danzas y con la utilidad de cada sistema: mientras unos subrayan la necesidad de catalogar bailes por tipos, mediante dicotomías o según su forma ex-

¹⁹ Cf. M. EMMANUEL (1896: 305): “Aussi trouvons-nous dans la danse vivante, et en particulier dans la danse française moderne, un terme de comparaison très sûr à mettre en regard des monuments figurés de la Grèce antique. L’art que nos danseurs pratiquent est le meilleur point de départ que nous puissions choisir pour pénétrer les secrets du mécanisme de l’orchestique grecque”.

²⁰ La diferencia entre “reconstrucción” y “recreación” se encuentra en F. G. NAEREBOUT (1997: 34-40), sobre todo cuando se mencionan los intentos de revivir el “espíritu” de la danza antigua que se dieron entre algunos artistas del s. XVIII y, posteriormente, en el s. XX.

terna, otros rechazan cualquier clase de taxonomía pues esto podría distorsionar, incluso, el concepto que se pretende analizar²¹.

Pero la cuestión más debatida y problemática desde comienzos de siglo tiene que ver con el empleo de las fuentes (Garelli-François 2006: 151). En efecto, a partir de una preconcebida jerarquía de los materiales, se ha primado, ante todo, la iconografía frente al estudio de los textos -literarios o no- y, por supuesto, frente a la arqueología, ya que la danza, como actividad visual y, en muchos casos, expresiva, suele ser estudiada casi únicamente desde este punto de vista.

Sin embargo, al tratarse de una disciplina que no se encuentra ni entre las artes del espacio ni entre las del tiempo (sino como parte de ambas)²², no permite que sus características, desarrollo y singularidad se perciban exclusivamente a partir de la iconografía. Por lo tanto, quienes creen que la única manera de revivir la danza es a través de imágenes se ven siempre frustrados por la imposibilidad de retratar el instante, con el riesgo de no avanzar en su reflexión teórica y de no obtener más que un catálogo iconográfico, en cierto modo similar a los repertorios de términos que seguían el modelo lexicográfico de Meursius.

Hoy en día se ha superado esta visión parcial y se han llevado a cabo nuevas revisiones que, como respuesta a una tradicional separación entre fuentes escritas y artes

²¹ En § II.2 serán expuestos con detenimiento los diferentes criterios de clasificación de danzas, así como sus ventajas e inconvenientes para el objeto de nuestro estudio. En cualquier caso, uno de los más conocidos es el que estableció Platón (*Lg.* 7,814e-815d), según el cual las danzas se agrupaban según fueran armadas, pacíficas y extáticas (o dionisiacas).

²² En el *De pictura* de Leonardo, se analiza la máxima horaciana del *ut pictura poesis* (Hor. *ars* 361), separando la poesía de las artes plásticas. Más adelante, G. E. LESSING retoma esta cuestión con un ensayo comparativo de las llamadas artes “espaciales” y artes “temporales”, cf. E. BARJAU (1989: xxiii). Precisamente, la imposibilidad de incluir la danza en ninguna de las dos categorías es la que ha obstaculizado el desarrollo de sistemas de notación de danza funcionales y universales, incrementando así las dificultades de plasmar una danza en papel y, por tanto, de estudiarla, cf. A. HUTCHINSON ([1989] 1998: xv-xvi). Sobre este mismo tema tuvo lugar en el Centre National de la Danse de París una exposición titulada *Les Écritures du mouvement* (29 de noviembre de 2006 a 10 de febrero de 2007), que proponía un completo recorrido por las denominadas “gramáticas del movimiento”. Hasta el momento, no tenemos noticia de un sistema de notación de danza anterior al Renacimiento.

visuales, han contado con todo el material disponible para ofrecer resultados más rigurosos, una perspectiva que nos parece absolutamente adecuada²³.

Por todo ello y antes de llevar a cabo este trabajo, conviene revisar cuáles han sido las investigaciones más destacadas fundamentalmente en el campo de las danzas griegas y el de la pantomima latina de época imperial y ofrecer así una visión de conjunto que nos permita comprender cuáles han sido los intereses de los estudiosos modernos y el porqué de las carencias en determinados aspectos²⁴.

2. LOS ESTUDIOS SOBRE DANZA GRIEGA

2.1 MAURICE EMMANUEL Y LA CORRIENTE RECONSTRUCCIONISTA

En 1895, tras un siglo de entusiasmo y afición hacia otras formas enraizadas en la tradición romántica y en las técnicas del ballet, el musicólogo y compositor francés Maurice Emmanuel retomó el interés por el mundo antiguo con la publicación de su tesis *De saltationis disciplina apud Graecos*²⁵.

Este trabajo ofrecía un listado de términos griegos de la danza, más completo que el de Meursius²⁶ pero, además, un importante catálogo de imágenes de época arcaica y clásica, con distintas posturas y pasos de baile. A partir de una copia literal, inspirada en cada uno de los instantes retratados, Emmanuel pretendía reconstruir los movimientos de una danza griega para intentar así comprenderla mejor.

²³ F. G. NAEREBOUT (1997: 148-274) plantea una extensa reflexión acerca de la utilidad de cada fuente. En cualquier caso, los primeros en combinar el uso de los distintos materiales fueron los estudiosos alemanes (§ I.2.2), pero también los estudiosos de la pantomima han seguido este método de trabajo (§ I.3.2).

²⁴ En octubre de 2008 tuvo lugar en la Universidad de Leiden un encuentro científico bajo el título *Dance in Antiquity – Antiquity in Dance*, un buen ejemplo de hasta qué punto las investigaciones en danzas de la Antigüedad y su recepción gozan hoy de buena salud.

²⁵ La obra cuenta con una versión en francés, ampliada ese mismo año, y una posterior traducción al inglés (1926).

²⁶ J. MEURSIUS (1618) no había incluido en su trabajo los términos que contenían las raíces *orch- / *chor- (salvo χορείος), ni tampoco aquellos que podían estar relacionados con el término μουσική. Cf. F. G. NAEREBOUT & A. RAFTIS (eds.) (2003: 67).

El método empleado se basaba en las técnicas de la *cronofotografía* de Étienne Jules Marey (Emmanuel 1896: 298): las fases del movimiento se registraban en series continuadas, generando el desarrollo de un paso de baile específico. De este modo, con ayuda de los bailarines de la *Opéra* de París y contando con la terminología de la danza clásica como herramienta de catalogación y comparación, Maurice Emmanuel retrató, entre otras cosas, saltos de Sátiros o Silenos, giros y piruetas menádicos y otros movimientos muy comunes en los vasos griegos. Así, aunque a veces formulaba las secuencias mediante la combinación de pasos aislados e independientes²⁷, el resultado obtenido llegaba a ser muy parecido al de una verdadera serie (Figura 1).

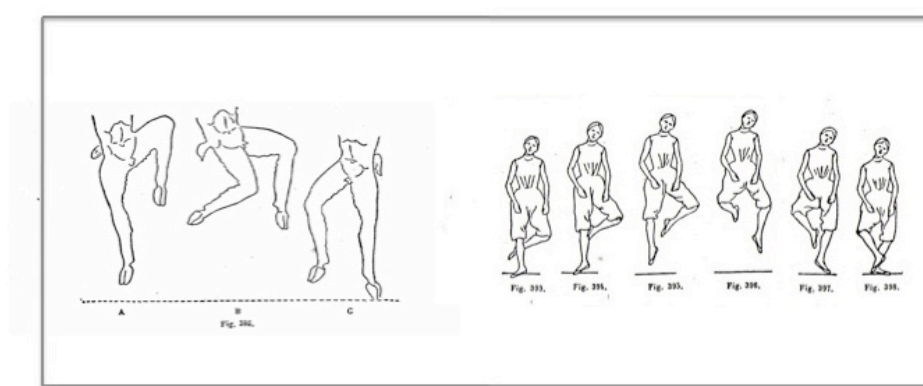


Figura 1. Representación de Silenos saltando y secuencia de *pas de chat* en la danza clásica. Reconstrucción del movimiento tomado de M. Emmanuel ([1895] 1971), figs. 386-392.

Se inicia entonces un sistema de recreación enormemente atractivo a ojos de coreógrafos y bailarines de la talla de Isadora Duncan o Margaret Morris, entre otros muchos. Gracias a ellos, la belleza de las formas y la recreación del espíritu de la danza griega constituyen un referente artístico a lo largo del s. XX²⁸.

²⁷ Cf. M. EMMANUEL ([1895] 1971: 160-162), que explica cómo los tres Sátiros del recuadro pertenecen a un mismo vaso. Esto confirma que, en realidad, el salto representado no es el de un sólo personaje sino de todos ellos. Al margen de estas técnicas de reconstrucción del *tempo*, el estudioso también determinó posiciones fijas, danzas de grupo y de pareja.

²⁸ En esta línea, F. A. D'ERSKY (1910) publica una monografía sobre las danzas grecorromanas, en la que, sobre todo, llaman la atención sus ilustraciones: una serie de fotografías de bailarinas de la época ataviadas a la griega que, sin embargo, no responde del todo a los presupuestos reconstruccionistas de Emmanuel. Otros bailarines que a su manera volvieron la vista hacia el mundo antiguo como fuente de inspiración fueron M. Fokine, S. Diaghilev, V. Nijinski, etc.

La obra de Emmanuel, con unos planteamientos de “reconstrucción” sin mayores reflexiones especulativas, presenta indudables lagunas y barreras en la interpretación²⁹. A este respecto resultan muy pertinentes las reflexiones de Frederick Naerebout acerca de los métodos e intereses mayoritarios en historia de la danza, pues oponen este tipo de estudios anticuarios focalizados en la reconstrucción de las danzas (en plural), al análisis histórico-cultural que ve la danza (singular) como un fenómeno social y como un mecanismo dramático que ayuda a entender el funcionamiento de una sociedad antigua³⁰.

Sea como fuere, las propuestas de Maurice Emmanuel constituyeron el punto de partida para otros estudiosos de la danza antigua que se sirvieron de sus directrices cronológicas, metodológicas, de fuentes y materiales: en primer lugar, el filólogo Louis Séchan supo aprovechar los postulados “reconstruccionistas” para profundizar en otras cuestiones de carácter histórico, religioso y social. A raíz de la redacción de la entrada “*saltatio*” (1911) para el *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* (DAGR), Séchan presentó en 1930 una obra más completa en cuanto a contenidos y límites cronológicos. En ella ofrecía, de manera rigurosa, no sólo noticias referentes a la danza griega, sino también apuntes sobre la tradición clásica en determinados ballets y espectáculos de su tiempo.

Años más tarde, otra seguidora de Emmanuel, Germain Prudhommeau³¹, difundió las premisas de la escuela “reconstruccionista” de la manera más fiel, incluso desde la

²⁹ M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2006: 152) sintetiza así las limitaciones del método de Emmanuel: 1) Sospecha de los textos antiguos. 2) Las imágenes lo enseñan todo. 3) La base de la reflexión (vocabulario) está excesivamente vinculada a la danza clásica y moderna. 4) Los movimientos en su continuidad se pueden reconstruir a través de series. 5) Sólo la danza griega del período clásico presenta un verdadero interés.

³⁰ Estas opiniones constituyen el resumen de una conferencia pronunciada por F. G. NAEREBOUT en Liverpool, durante las jornadas de la *Classical Association Annual Conference* (2008). Su ponencia llevaba por título “The dreams of the learned: 350 years of enquiry into ancient Greek and Roman dance, from the early 16th to the second half of the 19th Century, illuminated on the basis of eight seminal works”.

³¹ El trabajo principal de G. PRUDHOMMEAU fue publicado en 1965. Sin embargo, en 1995 vio la luz una *Historia de la Danza* en dos tomos que retomaba en gran medida los planteamientos anteriores.

divulgación. Su mayor aportación radica en la ampliación del repertorio de imágenes empleado para la reconstrucción³².

Las obras que más se han difundido sobre bailes griegos en los últimos años siguen también el trazado de Maurice Emmanuel, aunque con algunas variantes, sobre todo en lo que respecta al uso de la terminología de la danza clásica. Tal es el caso de la tesis doctoral de Marie-Hélène Delavaud-Roux, publicada en tres volúmenes (1993-1995), que tiene por objeto la recreación formal de las danzas pacíficas, armadas y extáticas griegas en relación con las danzas actuales de determinadas áreas del Mediterráneo y con la danza contemporánea.

Por todo ello y a pesar de las limitaciones del método, los principios de Maurice Emmanuel deben ser valorados desde el punto de vista artístico y reconocidos por su originalidad, pues constituyen un atractivo punto de partida para cualquier estudioso de danzas griegas³³.

2.2 KURT LATTE Y LOS FILÓLOGOS ALEMANES

Fuera de Francia, las corrientes más representativas a lo largo del siglo XX fueron bastante contrarias a los métodos de la reconstrucción. En Alemania, los estudios de danza antigua se abordaron desde una perspectiva filológica pero también como consecuencia de otras investigaciones paralelas: además del análisis del gesto de Carl Sittl (1890), basado en el escrutinio de fuentes literarias y arqueológicas, otros autores plantearon nuevas vías de aproximación, como Adolf Brink (1886), pionero en el estudio epigráfico de las danzas griegas³⁴.

³² La estudiosa francesa recibió muchas críticas por haber llevado al extremo los presupuestos “reconstruccionistas”, por falta de rigor en el cotejo de las fuentes y por el uso limitado de los textos, cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2006: 153). Sin embargo en Francia fue quien mantuvo en vigor los estudios de danza antigua durante décadas, tal y como reconoce F. DARTOIS-LAPEYRE (2008).

³³ En este sentido, y aunque no estemos de acuerdo con el objetivo último de la reconstrucción, el método puede tener múltiples aplicaciones, sobre todo ahora que las nuevas tecnologías han perfeccionado las técnicas de la cronofotografía por medio de sistemas digitales. En octubre de 2007 tuve la oportunidad de presenciar un vídeo en el Museo Arqueológico de Alicante donde, con fines didácticos, habían aplicado este sistema a una serie de imágenes de danza, de caza y otras actividades que requieren movimiento. El resultado fue, sin duda, muy satisfactorio.

³⁴ Cf. también H. SCHNABEL (1910).

De todos estos trabajos, el más significativo ha sido, sin duda, el de Kurt Latte *De saltationibus Graecorum capita quinque* (1913), que tanta influencia ha ejercido en investigaciones posteriores. A partir de una revisión de los catálogos de compiladores tardíos, Latte examina el vocabulario preciso de la danza griega, sus empleos y su significado. El cotejo de fuentes de los lexicógrafos Pólux y Hesiquio, junto con otros autores como Ateneo, le permiten ofrecer definiciones más amplias acerca de las funciones y características de la danza. Además, Latte se apoya en el uso de las imágenes y de la arqueología, como complemento a la información obtenida de los textos.

Su propuesta es también interesante desde una perspectiva histórica, puesto que pretende acercarse a la realidad cultural en la que la danza griega tuvo su origen y desarrollo. En este sentido, Kurt Latte plantea un estudio de las características socio-culturales de la danza con una distribución similar al esquema platónico, prestando especial atención a los aspectos religiosos y rituales del baile, según sean danzas armadas, sacras o extáticas³⁵.

Esta obra es, ante todo, un impresionante ejercicio de erudición, por más que las explicaciones lingüísticas o el comentario de los textos dificultan, en ocasiones, una lectura fluida, perdiéndose, a veces, el hilo argumental de la exposición. Como consecuencia, las nociones más relevantes pueden llegar a difuminarse entre los detalles del desarrollo.

Junto a una metodología por momentos excesivamente detallista, otro de los problemas que plantea este trabajo tiene que ver con la relativa fiabilidad de las fuentes, ya que Latte retoma y asume las impresiones de unos autores que, a veces, ni siquiera conocían de primera mano las danzas que catalogaban³⁶. Por esta razón, sus planteamientos pueden provocar interpretaciones erróneas pues, a pesar de que completa las noticias de los lexicógrafos con pasajes de autores más antiguos, la pista inicial surge siempre del testimonio de textos tardíos.

Con todo, los presupuestos de Kurt Latte, apartados ya de la reconstrucción, constituyen también una referencia básica para la investigación en danzas del Mundo Antiguo. Al mismo tiempo, y fuera ya del ámbito estrictamente filológico, Latte es, tam-

³⁵ *Vid. supra* § I.1.1, n. 21.

³⁶ Cf. E. ROOS (1958: 1679), para quien los autores tardíos y bizantinos debían conocer sobre todo el nombre específico de las danzas que mencionaban, pero poco más.

bién, el punto de referencia de otras obras que, sin profundizar tanto en los textos, combinaron al menos el análisis arqueológico con el de breves pasajes literarios, como es el caso de los estudios de Fritz Weege ([1926] 1976) y Curt Sachs (1937: 237-248)³⁷.

Años más tarde Ervin Roos (1951) publicó un trabajo de novedosos planteamientos: combinando los métodos de M. Emmanuel y K. Latte, el estudioso alemán llevó a cabo una completa revisión de los pasajes corales y el empleo del gesto en la comedia antigua para demostrar la importancia de la danza como medio de expresión dramático en el teatro griego³⁸.

2.3 LILLIAN B. LAWLER Y SUS SEGUIDORES

En una línea de trabajo que continúa, en cierto modo, los métodos de Kurt Latte se inscribe la estudiosa americana Lillian B. Lawler, la primera investigadora que analizó, de manera sistemática, todos los géneros bailados en la Grecia arcaica y clásica³⁹. Y es que, con un método sencillo y atractivo, Lawler repasó la historia de la danza griega desde una perspectiva global, analizando también la figura de los bailes, los pasos, los bailarines y su puesta en escena⁴⁰.

Dos libros fundamentales, además de medio centenar de artículos sobre danzas específicas y otras curiosidades relacionadas, constituyen su legado. Efectivamente, entre 1963 y 1964, la estudiosa redactó dos monografías con fines muy diferentes: mientras que *The dance in Ancient Greece* ([1963] 1965), estaba destinada a un público más ge-

³⁷ Este último, aunque de carácter más general, conoce bien el período antiguo, como demuestran sus trabajos sobre música en la Antigüedad. Cf. C. SACHS (1934). En cuanto a la obra de F. WEEGE, no hay que olvidar que F. NAEREBOUT (1997: 72) lo considera “a far cry from Latte”. Aun así, no podemos negar su valor documental.

³⁸ Por supuesto que le preceden trabajos específicos como el estudio arqueológico de H. SCHNABEL (1910) o la monografía de V. FESTA (1918) sobre el κόρδαξ y la σίκιννις, respectivamente. Sin embargo, el volumen de Roos es mucho más completo y detallado, sobre todo por el empleo sistemático de los textos.

³⁹ Cf. F. G. NAEREBOUT (1997: 138), que ofrece un exhaustivo listado de los trabajos de LAWLER, que ilustra su prolífica producción.

⁴⁰ De nuevo cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2006: 157-158) y F. G. NAEREBOUT (1997: 77).

neral, *The dance of the Ancient Greek Theatre* (1964), centrada en las danzas del teatro griego, se dirigía, sobre todo, a los estudiosos y profesionales del mundo antiguo.

Las aportaciones fundamentales de Lawler tienen que ver con el empleo y la utilidad de las fuentes: consciente de las dificultades que entraña el estudio de una danza antigua, y muy reticente al mal uso que se puede hacer de los materiales (Lawler 1965: 17), su optimismo la llevó a ser una de las primeras investigadoras en tener en cuenta todo tipo de evidencias y ensamblarlas para obtener un paisaje lo más amplio y variado posible de la danza griega. Toda aportación, fuera literaria, métrica, musical, arqueológica, epigráfica, lingüística o antropológica, era útil para Lawler⁴¹.

Como ella, James W. Fitton (1973) y Thomas B. L. Webster (1970) se sirvieron de los textos y de las evidencias arqueológicas para ofrecer una reflexión más matizada de la práctica de la danza desde el punto de vista sociocultural. El primero, en un breve artículo organizado según las fases de creación, desarrollo y funcionalidad de la danza, pone de manifiesto la necesidad de sistematizar el concepto de danza desde nuevas perspectivas⁴². El segundo, mediante un estudio específico de las danzas teatrales y las funciones dramáticas del ritmo. Webster manejaba, además, un significativo conjunto de fuentes que le permitió profundizar en el estudio del coro griego y ser uno de los pioneros en considerarlo una institución religiosa y social.

Años más tarde, Steven Lonsdale publicó en Baltimore uno de los trabajos más significativos en este campo. Después de haber llevado a cabo un estudio antropológico, mitológico y folclórico de los orígenes de la danza en las sociedades antiguas (Lonsdale [1981] 2002), empezó a interesarse por esta realidad como instrumento religioso y social. Consciente, además, de la falta de un análisis crítico sobre la función de la danza en contexto religioso, Lonsdale decidió combinar la metodología de Lawler con el planteamiento de Kurt Latte y profundizar en el ambiente de los festivales de la Grecia arcaica y clásica para indagar en las relaciones de la danza con las instituciones del

⁴¹ Cf. la valoración que hace S. LONSDALE (1993: 279) de la segunda monografía de Lawler. En realidad, a pesar de que sus libros contienen informaciones fiables y responden a una metodología muy clara, no suscitaron la atención que se merecían. Por el contrario, los artículos que Lawler redactó sobre temas concretos y variados han corrido mejor suerte.

⁴² El artículo de J. W. FITTON (1973) es, en realidad, una publicación póstuma del trabajo que redactó en 1963.

momento⁴³. La monografía titulada *Dance and Ritual Play in Greek Religion* (1993) considera la danza griega una forma de comportamiento ritual, un mecanismo de los seres humanos para integrarse en la comunidad. Se entiende así el interés de Lonsdale por el estudio de las danzas de grupo, dejando de lado las formas de interpretación individual o espectacular.

Además, Lonsdale emplea las fuentes de forma similar a como proponía Lawler: parte de las fuentes literarias y combina los materiales arqueológicos (fundamentalmente la cerámica) con las interpretaciones comparativas de tipo antropológico. Esta metodología, aplicada exclusivamente a las prácticas de tipo religioso, ofrece planteamientos muy novedosos acerca del papel de la danza en la sociedad griega⁴⁴.

Por último, y siguiendo también premisas similares a las de Lillian B. Lawler, hay que mencionar al mexicano Alfonso Reyes, entre otras razones por ser el primer autor que redactó en lengua hispana un artículo sobre danzas griegas. Y es que, sin una tradición sólida en español de los estudios sobre danza antigua⁴⁵, la aportación de Reyes, publicada en 1955 en la *Revista Mexicana de Literatura* es, quizás, una de las mejores síntesis que recoge todas las características sociales y culturales destacables de la danza griega. El artículo, muy breve pero con una gran claridad en los conceptos y una constante alusión a las fuentes⁴⁶, se estructura en doce puntos que plantean las peculiaridades formales, contextuales y de naturaleza de los bailes.

⁴³ Indirectamente, C. CALAME (1977) ya había llevado a cabo un estudio sobre las danzas religiosas en los coros de jóvenes de la época arcaica. Sin embargo, y a pesar de sus aportaciones en el estudio antropológico y sociológico de algunas danzas religiosas, este trabajo no se puede clasificar como una monografía sobre danza griega.

⁴⁴ También podemos incluir los trabajos de P. CECCARELLI (1998 y 2004) en esta línea de investigación más científica, exhaustiva y renovada.

⁴⁵ De hecho, los manuales de historia de la danza en castellano aportan noticias poco fiables acerca del período antiguo: mientras unos omiten por completo su referencia, cf. A. ABAD (2004: 16), otros ofrecen erróneas interpretaciones, por lo general banales y muy poco cotejadas, cf. F. COMAS (1932: 100 ss.), L. BONILLA (1964: 89 ss.) o A. MARKESSINIS (1995).

⁴⁶ Un estilo similar se encuentra en los capítulos dedicados a Grecia y Roma de la obra de A. SALAZAR ([1949] 2003), quizá la única excepción a la tradición mencionada en la n. 45.

2.4 FREDERICK NAEREBOUT: UNA REVISIÓN METODOLÓGICA

Considerada como la obra más científica y exhaustiva en lo que se refiere a los estudios de danza griega, la publicación del historiador de Leiden Frederick G. Naerebout (1997) *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three preliminary studies*, ha conseguido disipar dudas, completar lagunas y clarificar, desde el punto de vista teórico, algunos de los aspectos más oscuros de la interpretación de la danza antigua. En realidad, más que analizar directamente el papel de la danza en el mundo griego, Naerebout reflexiona sobre la mejor manera de abordar dicho análisis. Y es aquí donde reside su incuestionable valor y su originalidad.

A modo de prólogo necesario, la primera parte del libro (*Part 1. Reviewing the Historiography*) ofrece una serie de reflexiones surgidas de la lectura de trabajos, artículos y manuales desde el s. XV hasta la actualidad, completada, además, con una espléndida bibliografía de danza antigua, que se estructura según temáticas específicas.

Naerebout examina, a continuación, la pertinencia de contar con una buena definición de danza que se pueda contrastar con la lectura de los materiales a fin de obtener una idea completa de la danza en Grecia. Este capítulo central (*Part 2. Scrutinizing the sources*) constituye, también, un recorrido por los testimonios iconográficos y literarios para plantear cuál es el valor real de las fuentes, los obstáculos para su examen, las diferencias entre recursos fiables y desechables y otros medios de reconocimiento. Este repaso da pie a una interesante reflexión acerca del correcto empleo de los materiales y de la posible utilidad de los métodos de reconstrucción⁴⁷. El capítulo incluye, además, una detallada lista de palabras relacionadas directamente con la danza griega, expuesta, en cierto sentido, como lo habrían hecho los propios eruditos del s. XVII.

Por último, en la tercera parte de la obra (*Part 3. Building a model*), Naerebout evalúa las posibilidades de aproximación en el terreno de la investigación y establece las pautas para un correcto estudio de la danza en Grecia. Desde una perspectiva interdisciplinaria, a medio camino entre los estudios antropológicos, semióticos y la sociología de la religión, el autor examina la función y el papel de esta actividad en un marco sociocultural determinado y entiende que la danza es parte de un proceso comunicativo y que, por lo tanto, constituye un elemento fundamental de lo que considera “pu-

⁴⁷ Vid. *infra* § II.2.

blic events”: la danza tiene la propiedad de atraer a quienes acuden a un acontecimiento determinado y, por lo general, es capaz de transmitir mensajes a dicho público.

A partir de los estudios de comunicación, de antropología de la danza y otras corrientes más amplias, Frederick G. Naerebout reflexiona sobre las tendencias “reconstruccionistas” y anticuarias que marcan la tradición, se cuestiona los criterios que delimitan el concepto tradicional de danza y critica el indebido uso de las fuentes para construir una nueva metodología que responde a la cuestión de cuál pudo ser, en realidad, el sentido y el propósito de la danza griega (Naerebout 1997: 413).

Con la aparición de lo que él mismo ha denominado “prolegomena” de trabajos futuros, otros investigadores han asumido sus planteamientos hasta el punto de que, hoy en día, la mayor parte de obras publicadas han de ser consideradas herederas del método de Naerebout, incluso en lo que atañe al campo específico de las danzas pantomímicas. Como no podía ser de otro modo, también nuestro estudio se muestra deudor de sus ideas, sobre todo, de su concepto de danza (Naerebout 1997: 165-166) y del propósito de llevar a cabo un estudio de la danza en Roma de tipo contextual.

3. LAS DANZAS DE ROMA

Tras este breve recorrido que sintetiza las tendencias y autores más destacables en el estudio de la danza griega, es hora de preguntarnos por la situación concreta en el ámbito romano: cuáles han sido los intereses de los investigadores, en qué medida se reflejan sus avances en el conjunto de trabajos publicados y hasta qué punto resulta necesaria una reelaboración y profundización en la materia.

Para ello, tomaremos como punto de partida el estado de la investigación reflejado en las principales enciclopedias temáticas y del mundo antiguo (§ I.3.1), comparando la situación con el contexto griego. A continuación, expondremos las aportaciones más significativas en el estudio de danzas pantomímicas (§ I.3.2) y reflexionaremos sobre la bibliografía básica más afín a estos temas, la falta de manuales completos sobre danzas de Roma y la escasez de obras orientadas al estudio de esta práctica desde una perspectiva cultural (§ I.3.3). Finalmente, consideraremos las principales razones que explican esta situación y justificaremos, de paso, la necesidad del presente trabajo (§ I.3.4).

3.1 ENCICLOPEDIAS Y DICCIONARIOS

Algunos de los autores mencionados en el apartado anterior contribuyeron también de manera directa a la redacción de los artículos sobre la danza antigua y la pantomima en las más importantes enciclopedias sobre la Antigüedad. Así, por ejemplo, el artículo de Louis Séchan ([1911] 1969), “*saltatio*”, elaborado para el *DAGR*, constituye una excelente síntesis de las características de la danza griega. Del mismo modo, Ernst Wüst ([1949] 1958) y la propia Lillian B. Lawler ([1966] 1996) se encargaron de las entradas “*pantomimus*” / “dancing” para la *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* (RE) y para el *Oxford Classical Dictionary* (OCD), respectivamente.

Por ello, la información recopilada de dichos volúmenes no varía demasiado con respecto a la bibliografía más específica sobre danzas antiguas. Generalmente, los diccionarios introducen pocas novedades al respecto y tienden a seguir la misma perspectiva de trabajo que ya hemos comentado: prioridad en el estudio del mundo griego y poco interés por las prácticas romanas, a no ser, claro está, por la pantomima de época imperial. De esta forma, el contenido de las entradas referido a Roma suele ser escaso e irrelevante, lleno de lugares comunes y sin variación alguna⁴⁸.

De entre todos los artículos citados, el de Louis Séchan es, quizás, el que más profundiza en el análisis de las danzas en contexto romano, aunque sólo sea porque cuenta con una sección específica sobre la influencia etrusca y dedica algunas páginas a prácticas religiosas muy significativas, como la *bellicrepa*, el *tripudium* y otros bailes propios de la vida cotidiana (Séchan [1911] 1969: 1051-1054). A su vez, el trabajo de Wüst interesa por sus aportaciones en el campo de la pantomima, donde se ha convertido en un referente obligado.

En los últimos años, la publicación en inglés de la *New Pauly* ha permitido reelaborar muchos artículos y actualizar la bibliografía. En el caso de las danzas en la Antigüedad Clásica, Roger Harmon (2006: 72-76) estructura de manera muy pertinente la información, ya que parte de un detallado análisis de los términos más comunes griegos y latinos y sus raíces (*chor-*, *orch-*, *mim-*, *ball-*, *salt-*), enumera las fuentes de in-

⁴⁸ Un caso que refleja esta situación sería, por ejemplo, el lema “Tanzkunst” en RE ([1949] 1960: 2233-2247), redactado por B. WARNECKE. Heredero de las premisas de K. LATTE (1913), este artículo es muy completo en el apartado dedicado a Grecia, pero limitado en lo que respecta al período latino.

formación (literarias, epigráficas, iconográficas y arqueológicas), describe los tipos más importantes de danzas y establece un hilo conductor cronológico desde Creta hasta la época helenística.

Por otro lado, y aun a riesgo de resultar demasiado específico, el *Thesaurus cultus et rituum antiquorum* (*ThesCRA*), especializado exclusivamente en las religiones del mundo antiguo, constituye uno de los mejores manuales para nuestros intereses: la danza, cuyos orígenes están tan ligados a la esfera ritual, ocupa un lugar destacado en las páginas de esta enciclopedia, que plantea interesantes cuestiones acerca del contexto griego, pero también sobre las danzas y procesiones de Etruria y Roma⁴⁹.

Además de estas obras enciclopédicas, hay otra serie de trabajos que resultan interesantes desde el punto de vista teórico y proporcionan nuevos métodos de análisis. Se trata de los artículos dedicados a la danza que figuran en los diccionarios de antropología, folclore o religión⁵⁰, y que tendremos en cuenta en más de una ocasión, pues recogen las funciones más usuales de la danza en amplias tipologías geográficas, formales o funcionales, permitiendo así el estudio comparativo de las distintas danzas, en una vía que va de lo general a lo particular.

Por último, los diccionarios de tipo cultural nos permiten poner a la danza en relación con otras materias y disciplinas: la *International Encyclopedia of Dance*, por ejemplo, resulta pertinente para el análisis pormenorizado de los bailes dentro del periodo antiguo en Occidente, incluyendo la época romana⁵¹. Otras recopilaciones, orientadas al estudio de las costumbres y la vida cotidiana en la Antigüedad⁵², abordan el tema de

⁴⁹ Cf. S. BRUNI (2004: 21-32) y F. FLESS (2004: 33-58), para las procesiones. K. GIANNOTTA (2004: 337-343) y H. A. SHAPIRO (2004: 300-337), por su parte, son los encargados de redactar los lemas sobre la danza.

⁵⁰ Cf. G. P. KURATH (1972: 276-296), en lo que respecta a las danzas folclóricas y J. L. HANNA ([1987] 2005: 2134-2143) sobre las danzas religiosas; Cf., además, L. FRIEDLAND ([1987] 2005: 2143-2152) y S. YOUNGERMAN ([1987] 2005: 2152-2167). G. JOBES (1961: 412-413), por su parte, se limita a ofrecer una lista con sustantivos clave para exponer su idea sobre la danza: “Dance: dedication, exaltation, festivity, prayer, religious ritual, vitality; also debauchery, licentiousness, sensuality, sociability, war”.

⁵¹ Cf. T. D. McCLAIN (1998: 373-378) y L. SMIGEL (1998: 287-294). No ocurre lo mismo con la *Enciclopedia dello Spettacolo* que, al margen de la información sobre danzas griegas, ni siquiera menciona el ámbito romano, cf. E. ROOS (1958: 1678-1682).

⁵² Cf. P. VEYNE (1990: 190-199).

la danza desde una perspectiva muy concreta, con el examen de sus usos y funciones en la vida privada, información por lo general ausente en las monografías más generales. Además, el diccionario enciclopédico de música *The new Grove Dictionary of music and musicians*⁵³ contiene interesantes consideraciones sobre las distintas relaciones entre música y danza en la Antigüedad, la música creada para la danza y la música inspirada en la danza, ofreciendo con ello una visión complementaria y muy necesaria.

Ahora bien, la mayoría de los trabajos hasta ahora mencionados ignora las danzas del período romano, como si se tratase de una realidad inexistente o poco relevante. Con todo, el estudio específico de la danza pantomímica del período imperial constituye una importante excepción a esta tendencia tan generalizada.

3.2 LA PANTOMIMA COMO OBJETO DE ESTUDIO

La obra de Carl Sittl (1890) *Die Gebärden der Griechen und Römer* no sólo fue la precursora de los estudios de danza griega en Alemania, sino que abrió el camino al examen del género pantomímico⁵⁴, una variante de danza dramática en la que prima el empleo del gesto sobre los demás elementos expresivos, cuyo estudio más científico fue abordado por primera vez a cargo de Hugo Bier (1917), de forma casi paralela al trabajo de Kurt Latte.

Aunque este tipo de danza teatral ya había tenido un enorme reconocimiento teórico y artístico a lo largo del s. XVIII⁵⁵, momento en el que se representó un gran número de mitos de la Antigüedad, han sido, sobre todo, estudiosos del s. XX los que más se han preocupado por el estudio de la pantomima.

⁵³ Cf. E. BORTHWICK (2001: 879-883) y G. FLEISCHHAUER (2001: 606-614).

⁵⁴ A lo largo del trabajo haremos referencia al género pantomímico en el sentido de “tipo o variante de danza”. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 285) admite que, a diferencia del mimo, los antiguos no consideraban la pantomima como un género teatral, que el adjetivo *pantomimus* designaba al bailarín y no a la danza, y que tampoco es justo admitir las construcciones *fabula saltica* o *fabula saltata* como expresiones genéricas. Aun así, desde nuestra perspectiva, la pantomima puede ser entendida como género, siempre y cuando hablemos de géneros de danza.

⁵⁵ Vid. *supra* § I.1. El propio J. G. NOVERRE ([1760] 1977: 11), en su primera carta, señala: “J’ouvris une nouvelle carrière à la danse; [...] j’abandonnai le genre que j’avais adopté et m’attachai au seul qui convient à la danse, la *pantomime héroïque*”. Sobre la importancia de los ballets pantomímicos en este momento cf. E. HALL (2008: 368-377).

La pantomima ha suscitado, desde entonces, mucho más interés entre filólogos y latinistas que en cualquier otro estudioso de la danza. Sus características formales, el valor literario de su contenido⁵⁶ y la repercusión social de sus representaciones en época imperial son, tal vez, los tres aspectos más novedosos para los investigadores.

Además, la abundancia de fuentes arqueológicas y textuales ha favorecido el estudio de este género: existe un rico material epigráfico con informaciones muy valiosas sobre el origen y la acogida de la pantomima, el estatus de sus participantes, sus premios, sus carreras o las áreas geográficas en las que más representaciones tuvieron lugar⁵⁷. Y es que, mientras que los especialistas en el ámbito de la pantomima han apoyado siempre sus hipótesis en la lectura de inscripciones⁵⁸, fuera de esta área son pocos los trabajos sobre danza que acuden a la epigrafía de manera sistemática, no sólo porque las fuentes son más limitadas, sino también por una falta de interés real por este acercamiento⁵⁹.

Podríamos decir de forma general que el punto de partida y los intereses de los estudiosos en este terreno han sido bastante homogéneos⁶⁰, en la medida en que la mayoría de las publicaciones sobre pantomima latina presenta numerosos puntos de contacto en cuanto a la metodología empleada y al uso de las fuentes. De hecho, desde la publicación de Bier hasta los trabajos más recientes, como el de Margaret E. Molloy (1996), pasando por la obra fundamental de Vincenzo Rotolo (1957), la información

⁵⁶ En efecto, la posibilidad de que las pantomimas se construyeran sobre poemas existentes y otras composiciones literarias de los autores más renombrados ha sido ampliamente estudiada en el volumen de E. HALL & R. WYLES (2008: 157-282). Véanse también J. L. SARGENT (1996), E. J. JORY (2004) y M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 298-324).

⁵⁷ Cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2006: 165). A pesar de que la crítica no siempre comparte su interpretación de los textos, el primero en llevar a cabo un estudio epigráfico orientado exclusivamente al análisis de la pantomima como género fue O. WEINREICH (1948).

⁵⁸ Destacan, sobre todo, L. ROBERT (1930 y 1936), V. ROTOLO (1957), M. BONARIA (1965), W. J. SLATER (1990, 1993, 1994 y 1995), A. NIEVA (2003) y J. H. STARKS JR (2008).

⁵⁹ A excepción, quizá, de A. BRINK (1886), que no realiza estrictamente un estudio sobre danza sino de inscripciones de temática coral, el resto de autores mencionados en § II.2 no se ha servido de la epigrafía tanto como habría sido recomendable. Cf. F. G. NAEREBOUT (1997: 412).

⁶⁰ El propio V. ROTOLO (1957: iv) se confiesa deudor de los estudiosos precedentes. Por su parte, M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 13) reconoce que el trabajo anterior ha permitido los avances de los últimos treinta años en el campo de la pantomima “dans le contexte d’un renouvellement de l’intérêt scientifique pour les artistes antiques comme pour les modes de représentation”.

sigue siempre un patrón similar, con especial atención a los textos, ya sean epigráficos o literarios.

Junto a estas monografías, hay otros estudios más específicos, como la síntesis de Ernst Wüst (1949 [1958]) o la de Minos Kokolakis (1959), la compilación de los *Mimi Romani* a cargo de Mario Bonaria (1965), el catálogo de artistas que ofrece Hartmut Leppin (1992) o los numerosos artículos de E. John Jory (1984, 1990, 1995, 1996, 2004, 2008) y William Slater (1990, 1993, 1994, 2002), que arrojan nueva luz a la reconstrucción arqueológica de las pantomimas y otras cuestiones relativas a la historia del género⁶¹.

Entre estos estudios se ofrecen abundantes datos sobre la figura de los pantomimos, el desarrollo de las obras, los accesorios, los acompañamientos y las reacciones del público. Casi todos se centran, además, en cuestiones de carácter histórico y literario pero, por lo general, dejan de lado las repercusiones socioculturales de la pantomima, las características de su danza o los antecedentes del género⁶². En los últimos años, sin embargo, estas carencias se han ido completando gracias a una serie de publicaciones que abordan el estudio de la pantomima en todas sus variantes.

La primera de todas es una monografía de Marie-Hélène Garelli-François (2007), que ofrece un completo panorama de la pantomima desde sus orígenes en el siglo I a. C. hasta bien entrada la época bizantina: además de definir el género y sus características, se destaca el puesto de la pantomima entre las artes escénicas, su rápida expansión, las consecuencias sociales de su éxito y el rechazo por parte de los moralistas. Garelli-François se plantea, también, las relaciones entre pantomima y tragedia, las conexiones con el ὑπόρχημα⁶³ y la importancia de prácticas precedentes como los mimodramas religiosos. Finalmente, enumera las características musicales, visuales y mitológicas propias de la pantomima y analiza el concepto de mimesis en relación con la representación bailada. Pero lo más destacable de este libro es el nuevo enfoque que

⁶¹ Otros artículos destacables en este ámbito son los de L. B. LAWLER (1943 y 1945), J. P. MOREL (1969), J. L. FRANKLIN (1987), S. MONTIGLIO (1999) y M. VESTERINEN (2003).

⁶² V. ROTOLO (1957: 30), por ejemplo, reconoce la existencia de danzas miméticas como antecedentes de la pantomima imperial, pero no le interesan como tal ya que no pertenecen a un género dramático ni son atractivas desde un punto de vista literario.

⁶³ Sobre este concepto *vid. infra* § VII.2.1.1 y *Apéndice II: Glosario de términos griegos*.

reconoce la pantomima por su valor dramático y sus formas, estableciendo una visión del género desde una perspectiva totalmente ligada a su condición de danza⁶⁴.

Respecto a los trabajos publicados en el Reino Unido, hay que destacar, en primer lugar, el libro de Ismene Lada-Richards (2007), una aproximación a la pantomima imperial que analiza las características del género en relación al contexto socioeconómico de la época y a la luz del programa cultural propuesto por la Segunda Sofística, período de auge de esta danza singular. En una línea que converge no pocas veces con los planteamientos de Garelli-François, la lectura exhaustiva del tratado *Sobre la danza* de Luciano (s. II d. C.) y el análisis objetivo de los argumentos empleados por sus protagonistas ponen de manifiesto la complejidad de una época en la que, sin duda, la pantomima desempeña un papel significativo entre arte idealizado y realidad cultural.

Lada-Richards (2007: 17) examina las opiniones de los antiguos sobre esta danza dramática, delimita la realidad del género y relativiza las lecturas de los autores más críticos. De esta manera, teniendo en cuenta el complejo cuadro plurilingüe y multicultural de todos estos siglos (sobre todo en los siglos II y III d. C.), consigue desenmarañar los aspectos más relevantes de la pantomima: las interferencias con las artes liberales, la vinculación con el pensamiento filosófico de la Segunda Sofística, su repercusión en los diferentes niveles culturales (“high and low culture”) y los puntos de contacto con otras formas de expresión, en especial, la oratoria de los declamadores tardíos.

Además, la estudiosa otorga una importancia notable al cuerpo del bailarín como elemento central de análisis y objeto de todas las miradas, sobre todo en los primeros capítulos, que ahondan en la forma y los mecanismos elocutivos de la pantomima. Ismene Lada-Richards aborda, entonces, el análisis sociocultural de un género dramático a partir de los movimientos corporales en un espacio determinado, de la comunicación con el público y de su forma de expresar, en silencio, todo tipo de experiencias colectivas.

En esta misma línea de trabajo, Ruth Webb amplía los límites cronológicos y geográficos, considerando las características de este género en la Antigüedad Tardía, con especial atención a las zonas más orientales del Imperio: *Daemons and dancers* (2008)

⁶⁴ Cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (1995: 34). Esta forma de aproximación ya se intuye en trabajos anteriores de la autora.

analiza los espectáculos de mimo y pantomima de los siglos II a V d. C., las reacciones de la sociedad, y la relación entre artistas y público a través del lenguaje bailado. El estudio de Webb indaga también en los orígenes de la polémica generada por las representaciones teatrales y, sobre todo, en las reacciones de los cristianos ante la visión de un espectáculo que encarna más que ningún otro la esencia de lo demoníaco. Muy interesante, resulta, en este punto, la lectura, por contraste, de autores cristianos más críticos (Juan Crisóstomo) frente a los que defienden las virtudes de este género (Coricio de Gaza).

Para terminar con este recorrido por las principales publicaciones relativas a la pantomima latina, hemos de mencionar una recopilación de ponencias presentadas en julio de 2005 en el *Archive of Performances of Greek and Roman Drama* de Oxford. Esta obra ha sido editada por Edith Hall y Rosie Wyles (2008) con el título *New Directions in Ancient Pantomime* y recoge las contribuciones de los expertos más destacados en el campo.

El volumen está organizado en tres bloques con contenidos similares, de forma que resulta muy homogéneo a pesar de la pluralidad de autores. La primera de estas secciones, *The Pantomime Dancer and his World*, se centra en la figura de los bailarines, sus atributos, accesorios y otras cuestiones de la puesta en escena. El segundo bloque está dedicado al contenido de las obras y, en particular, a su relación con la literatura latina de la época -de ahí el título *Pantomime Libretti*-. Finalmente, el tercer apartado, *The Idea of the Pantomime dancer*, examina el género pantomímico desde la perspectiva de los estudios culturales, analizando su influencia en la oratoria romana, en la moral de su época o en la recepción y pervivencia de los ballets posteriores.

Este último tema, por su parte, tiene su continuación en un libro editado recientemente por Fiona Macintosh (2010) que pone de manifiesto la importancia de las danzas antiguas y su repercusión en la cultura occidental a todos los niveles. Este trabajo abre una nueva vía en la investigación de danzas grecorromanas.

3.3 BREVE DIGRESIÓN BIBLIOGRÁFICA

En relación con los trabajos sobre danzas de época romana, la mayoría se centra, como estamos viendo, en la práctica puntual de la pantomima. El resto de aportaciones son artículos y obras breves que, como mucho, seleccionan un tipo de baile y lo

relacionan con el evento en el que se desarrolla, ya sea un ritual, una fiesta o un acontecimiento aislado. A esto habría que añadir los estudios, escasos, que se limitan a analizar la danza como complemento cultural, en monografías orientadas al examen de otras realidades, como el teatro, la religión o la música⁶⁵.

Una notable excepción es el conjunto de trabajos especializados en Etruria, entre los que podemos mencionar la monografía de Mary A. Johnstone (1956) o los artículos de Nigel Spivey (1988), Florence Dupont (1993), Jean-René Jannot (1976, 1992 y 1998), Giovanni Camporeale (1987) y Alexandra Stalinski (1993-1995). La riqueza de sus pinturas funerarias, plagadas de escenas de danza, y la fama que los propios bailarines etruscos adquirieron en tiempos de los romanos, ha justificado el interés de tantos autores modernos por el desarrollo de las actividades orquésticas en esta región concreta.

En el caso de Roma, la única aproximación más o menos completa al estudio del papel y la función de la danza es un breve artículo publicado por M. H. Garelli-François (1995), antes de interesarse por la pantomima latina. En realidad, la autora plantea una reflexión general sobre la danza, comparando su empleo en la sociedad griega con el buen o mal uso que de ella hacen los romanos. El valor de esta propuesta reside en la eliminación de muchos prejuicios acerca de la danza en Roma, abriendo así una nueva vía para la investigación. De todos modos, la brevedad del trabajo hace de ésta una interpretación parcial.

Marjaana Vesterinen, por su parte, examina en su tesis *Dancing and Professional Dancers in Roman Egypt* (2007)⁶⁶ la profesión de los bailarines contratados en el Egipto romano y sus características principales a partir de la información recogida en una

⁶⁵ En un plano teórico, la danza depende irremediablemente de la música. Semejante vínculo de subordinación impide conocer el verdadero valor de un baile con respecto a su acompañamiento musical y, con frecuencia, puede provocar confusiones en la interpretación cultural de determinadas prácticas. Además, en lo que respecta a la divulgación científica, es muy poco habitual encontrar monografías que proporcionen una información equilibrada y unitaria sobre estas dos realidades, teniendo en cuenta cada una de ellas por separado. El trabajo de M. P. GUIDOBALDI (1992), por ejemplo, constituye un paradigma de este tratamiento desmesurado de la danza como algo secundario ya que, titulado *Musica e Danza*, apenas dedica unas líneas a la pantomima y a otros bailes rituales.

⁶⁶ La investigadora cuenta también con un importante número de publicaciones dentro de esta área, especializándose en cuestiones que tienen que ver con la pantomima y la expresión del gesto. Cf., por ejemplo, M. VESTERINEN (1997, 2003 y 2005).

serie de documentos papiráceos de los ss. I a V d. C. y la interpretación iconográfica de figurillas que representan bufones, músicos y bailarines de todo tipo⁶⁷. Vesterinen lleva a cabo un estudio muy completo que pone en relación aspectos determinados de la pantomima y las danzas teatrales latinas con otras regiones, proporcionando, además, una visión muy novedosa sobre la vida diaria de estos profesionales (sueldo, viajes, género, especialidad, etc.).

Además de esta monografía, se han publicado breves artículos que, indirectamente, iluminan cuestiones puntuales sobre el papel de la danza en relación a las actuaciones dramáticas y musicales⁶⁸. En cuanto a los trabajos especializados en determinados bailes romanos, por citar los más importantes, debemos mencionar, en primer lugar, el análisis de René Cirilli (1913) sobre los Salios, un tema que ha interesado también a prestigiosos filólogos y arqueólogos como Pierre Lambrechts (1946), Raymond Bloch (1958 y 1958b), Elisabetta Borgna (1993) y M. Torelli (1997), ya que los ritos de estos sacerdotes se relacionan directamente con una de las danzas más representativas de la religión romana: el *tripudium*.

También, las danzas de los Arvales, los Lupercos, el *Lusus Troiae* y otras prácticas de tipo religioso han sido objeto de estudio en repetidas ocasiones, aunque siempre de forma indirecta⁶⁹. Estas últimas manifestaciones resultan muy valiosas para corroborar la importancia de las danzas rituales romanas y para distinguirlas del resto de prácticas, como la pantomima y otros bailes de entretenimiento típicos de Roma⁷⁰. Una de las investigadoras que más ha destacado el papel de la danza dentro de los festivales romanos ha sido la estudiosa Giulia Piccaluga (1965) que, con su trabajo *Elementi*

⁶⁷ En realidad, en las tablas explicativas del contenido de los papiros ofrecidas por la autora (pp. 168-184) se mencionan, también, documentos de los ss. III-I a. C., mucho menos numerosos pero sin duda significativos.

⁶⁸ De entre ellos, podemos destacar algunas publicaciones de A. BAUDOT (1973), A. BÉLIS (1986, 1988 y 1988b), V. PÉCHÉ (1999, 2001 y 2002), CH. VENDRIES (1985 y 2002) o las recopilaciones de D. BRAUND & C. GRILL (2003) y E. CSAPO & W. J. SLATER (1995).

⁶⁹ La bibliografía sobre estas cuestiones viene detallada en cada uno de los apartados dedicados a estos temas. *Vid. infra* § V.3.3.3 para los Arvales, § V.3.3.5 para los Lupercos y § VI.1.1 para el *Lusus Troiae*.

⁷⁰ El historiador francés P. BOURCIER (1989: 260-303) también dedicó un capítulo a las danzas rituales de Roma en su obra sobre las danzas religiosas en el mundo antiguo, pero sus aproximaciones resultan demasiado limitadas, muchas veces banales y exageradamente tópicas.

spettacolari nei rituali festivi romani, muestra la importancia del aspecto visual y espectacular en los principales festivales religiosos romanos y, tal y como había adelantado André Piganiol en 1923, otorga una relevancia notable al papel de la danza en el espacio religioso que se crea durante la celebración de los *ludi*.

4. LA SITUACIÓN ACTUAL

Aunque heterogéneos en sus planteamientos, los trabajos recogidos en el estado de la cuestión constituyen un punto de partida necesario para nuestra investigación, fundamentalmente, por la información que nos proporcionan sobre determinadas realidades de la danza en este período y por sus aportaciones metodológicas, pero también porque justifican, en último término, la necesidad de llevar a cabo un estudio de la danza en Roma global y comprehensivo, que tenga en cuenta el valor de la danza en sí misma y sus funciones en la esfera sociocultural romana.

De hecho, en uno de sus artículos más recientes, Frederick Naerebout reflexiona sobre la pertinencia de elaborar una investigación en esta línea y asegura que un análisis de la danza en época romana no sólo tendría interés por sí mismo, sino que nos ayudaría a comprender algunos aspectos fundamentales de la sociedad de Roma, especialmente en el período imperial: “A detailed view on the phenomenon of dance in the Roman empire contributes to our understanding of that society, the image of which will remain incomplete if one does not take into account its performances. At the same time the story of the dance can illuminate or at least illustrate some of the mechanisms of acculturation at work in the empire” (Naerebout 2009: 143-144).

Para ello, es imprescindible superar no pocos obstáculos, algunos forjados desde la propia Antigüedad, ya que, junto a las dificultades que entraña el estudio de las danzas antiguas, son muchos los factores que han influido en los autores modernos para no llevar a cabo un examen global y riguroso de la danza en Roma.

En primer lugar, los prejuicios morales y la falta de interés por el baile que de ellos se deriva pues en Roma, desde un primer momento, parece generalizarse una visión

muy negativa de la danza⁷¹. Los primeros moralistas insisten en sus connotaciones peyorativas -lascivia, inmoralidad, holgazanería, exhibicionismo- que, transmitidas por el cristianismo y convertidas en auténticos lugares comunes, han llegado hasta bien entrado el s. XX (Garelli-François 1995: 29-30). Efectivamente, si existe una frase empleada por los estudiosos modernos para ilustrar la opinión que los latinos tenían sobre la danza, ésta es la conocida afirmación de Cicerón *nemo enim fere saltat sobrius, nisi forte insanit* (Cic. Mur. 13), repetida hasta la saciedad como si fuera el lema de una posición generalizada y unívoca y que, sin embargo, precisa ser revisada⁷².

En afirmaciones como ésta se apoyan quienes consideran la danza romana como una práctica casi exclusiva de prostitutas, borrachos y esclavos, asociada además al desenfreno y al vicio: una imagen que alimenta la rancia creencia de una cultura latina degenerada y decadente, ya superada en determinados ámbitos del arte, la literatura y la historia pero que aún perdura, como vemos, en una disciplina “menor” como la danza.

De hecho, a lo largo de este último siglo, el cine, por ejemplo, y en parte también la novela histórica, se han servido de la danza para trasladar esta visión tópica de la sociedad romana, decadente y desenfrenada: títulos como el *Satyricon* de Fellini (1969) han mostrado danzas más acordes con el estilo de su propia época que con la realidad del contexto histórico retratado. Igualmente, algunas de las películas más representativas del *peplum* americano han acudido al uso de danzas -por lo general exóticas y sensuales- casi como siguiendo una tradición de incluir espectáculos en el desarrollo de la acción fílmica (Scodel 2005: 134-135) a fin de aderezar el aparato escénico. En un principio, este recurso constituye uno de los principales atractivos de este género cinematográfico, el problema surge, obviamente, de la dificultad de reconstruir las danzas de Roma y el desconocimiento general de los profesionales del espectáculo acerca de sus características.

⁷¹ Muy llamativas son a este respecto las expresiones del estudioso F. DE MÉNIL ([1905] 1980: 99): “Seulement le caractère de la race romaine devait les rendre plus obscènes encore [...]. En résumé, la danse plastique chez les Romains se réduit à quelques postures libertines, caractère qui envahit rapidement les autres danses empruntées aux Grecs”. Como él, F. COMAS (1932: 101) asegura: “En ninguna de las ciudades antiguas fueron tan maltratados los bailes como en Roma”.

⁷² Vid. *infra* § VIII.3, donde llevaremos a cabo dicha revisión.

Por otro lado, también la tradición idealista de principios del siglo XX, que se había ocupado de situar la danza griega a la altura de la “poesía pura”, considerándola, como decía Walter F. Otto, “más primordial y venerable que toda otra forma” (Bologna 2006: 113), pudo haber motivado, por contraposición, la visión negativa de las danzas de Roma. Al fin y al cabo, estas sublimaciones utópicas de la realidad griega nada tenían que ver con la típica idea de danza romana que, de carácter más folclórico, rudimentario y simple, no se acomodaba a los ideales de perfeccionamiento estético. En este sentido, la danza de Roma ocupa un estadio suficientemente “primitivo” como para no interesar a historiadores y teóricos del arte, pero demasiado desarrollado a ojos de antropólogos y etnólogos.

La supuesta falta de originalidad de las danzas romanas es otro incómodo cliché que aún está demasiado extendido entre los estudiosos. Como señala F. Naerebout (2009: 144-148), la crítica moderna sostiene que, por lo general, la danza es una actividad totalmente ajena a la mentalidad romana y que todo baile practicado en este momento debió haber sido griego, oriental o etrusco, una afirmación más que cuestionable y que, en todo caso, matizaremos a lo largo de nuestro estudio⁷³.

Quizás por ello, han sido tan pocos los bailarines y coreógrafos fascinados por este período y la belleza de sus formas coreográficas⁷⁴. Además, a diferencia de lo que ocurre con el mundo griego, en el caso de Roma las posibilidades de reconstrucción son muy limitadas pues el material iconográfico y arqueológico resulta bastante escaso⁷⁵.

⁷³ Ahora bien, en los últimos años se ha empezado a trabajar en otra dirección, teniendo en cuenta la danza como un producto propio también de la cultura latina que, simplemente, ha sido enriquecido por aportaciones de muy diversa procedencia y por el desarrollo mismo del Imperio. La riqueza de todas estas contribuciones es, precisamente, la que conforma la particular originalidad de las danzas de Roma. Cf. F. NAEREBOUT (2009: 147).

⁷⁴ A pesar de todo, a mediados del s. XX el ruso LEONID JAKOBSON se inspiró en frescos y relieves romanos para coreografiar su *Espartaco: escenas de la vida romana*, algo inédito hasta el momento pero que suscitó la creación de nuevas versiones, como la más conocida de YURI GRIGOROVICH. Hoy en día, aparte de estas obras de inspiración romana, han surgido compañías y profesionales especializados que compaginan la reconstrucción arqueológica de la música romana con la representación de bailes inspirados por la Iconografía. La más conocida es la compañía *Synaulia*, de la mano de WALTER MAIOLI, así como las actuaciones de la bailarina ANNA CIRIGLIANO.

⁷⁵ No ocurre lo mismo con el caso de Etruria, cuyas pinturas y frescos han fomentado trabajos como los mencionados en § II.3.3.

Por tanto, ante la falta de imágenes, apenas ha surgido la inspiración formal o el intento de reconstrucción artística, hecho que, indirectamente, ha frenado la atención de los investigadores.

En otro orden de cosas, el estudio de la pantomima ha podido constituir también un obstáculo en la investigación de las danzas en Roma desde una perspectiva más general, ya que su repercusión es tan grande que ha logrado eclipsar las noticias referentes a cualquier otra clase de danza, su pervivencia y posterior recepción⁷⁶. El valor dramático de estas representaciones, su componente mimético y literario, así como su carácter autóctono han ofrecido a los estudiosos elementos aparentemente más llamativos que con otro tipo de bailes, sobre todo aquellos que no se conciben desde el punto de vista artístico y teatral, como las danzas ejecutadas en contexto religioso o las improvisaciones festivas de los banquetes.

Sin embargo, gracias a los continuos avances de la investigación, es posible abordar un estudio al margen de los apriorismos e inconvenientes aquí mencionados, un trabajo de carácter comprensivo que analice las danzas de Roma en su conjunto y que, sin perder de vista las influencias extranjeras o las aportaciones de otros géneros, nos ayude a establecer el lugar que ocupaba la danza en la cultura latina, los cambios más significativos que se produjeron diacrónicamente (en especial, con la aparición de la pantomima) y la manera en que lo asumen los propios romanos en unos y otros contextos.

⁷⁶ De hecho, y a excepción del número de participantes, el género pantomímico presenta una serie de correspondencias formales con los planteamientos de la danza clásica y contemporánea muy claras; de ahí que haya tenido tanta repercusión en los últimos años.

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Le train Bleu

B. Nijinska, París 1924

Hasta hace pocos años, los estudiosos de la danza se podían dividir en dos grandes grupos, con orientaciones y sistemas de trabajo muy diferentes: por un lado, los críticos e historiadores que, con un método cronológico, se basaban en criterios estéticos de carácter tradicional, y, por otro, etnólogos y antropólogos interesados en la función y el papel de la danza o en sus efectos culturales. Mientras la primera de estas “escuelas” fijaba su atención en el mundo occidental, la otra se ocupaba, sobre todo, de las culturas antiguas y orientales. Sin embargo, a partir de los años noventa, unos y otros empezaron a alumbrar estudios que tenían en cuenta la danza como un sistema de comunicación, transmisora de los significados y valores de cualquier sociedad, trazando así una vía intermedia mucho más productiva para la investigación⁷⁷.

Estas nuevas tendencias han mostrado la pertinencia de analizar la danza como parte fundamental de un marco sociocultural determinado⁷⁸: gracias a su análisis se pue-

⁷⁷ Cf. L. FRIEDLAND ([1987] 2005: 2151). Los estudios culturales y de género, así como la inclusión de otras formas de danza generalmente marginadas, han acaparado la atención de los investigadores desde finales de los años ochenta.

⁷⁸ Cf. B. MARTÍNEZ (2000: 21) que, analizando los principales problemas metodológicos de la investigación en danza, apunta algunas consecuencias positivas de este cambio de intereses: “No se trata sólo de profundizar en el terreno de la historia de la danza para deleite de los aficionados, profesionales o eruditos, sino además, de reintegrar la danza en el terreno de la historia humana, que se articula fundamentalmente en un plano social, de coreografiar la historia y poner esa nueva lectura al alcance del resto de los historiadores”.

den conocer mejor los mecanismos de expresión más comunes en una época y, con ello, los intereses, motivaciones y características propias de la conciencia de grupo.

Una situación parecida es la que hemos venido observando en el campo específico de las danzas antiguas: mientras que la escuela “reconstruccionista” basa su método en la reproducción de la iconografía griega para establecer una comparación de dichos movimientos con el ballet y la danza contemporánea, otros han indagado, sobre todo, en las distintas funciones de los bailes según su contexto⁷⁹. En la última década del s. XX, han surgido también nuevas líneas de trabajo con criterios de carácter sociocultural y centradas en la búsqueda de nuevos discursos artísticos, ideológicos, religiosos o económicos vinculados a la danza⁸⁰.

Es en este nuevo marco en el que hay que analizar los factores que dificultan el estudio de las danzas antiguas y que, unidos a otros problemas generales de la historia de la danza, convergen de manera notable en el caso de Roma⁸¹. En otras palabras, es preciso establecer una metodología de trabajo propia, para solventar, en la medida de lo posible, estos inconvenientes, trazar un panorama de la danza en esta época y conocer su papel en la cultura latina, que es, a fin de cuentas, el objetivo último de esta tesis⁸².

⁷⁹ P. CECCARELLI (1998: 10-12) habla de aproximaciones funcionales y estructurales en el estudio antropológico de la danza y comenta la pertinencia de tener en cuenta ambas tendencias, aunque privilegiando el primer punto de vista. En este sentido, la estudiosa italiana prefiere no hablar de “danza” sino, más bien, de “eventos que integran danzas” (“dance events”), pues para ella la danza no es un fenómeno aislado. Una terminología similar es la que emplea F. NAEREBOUT (1997: 324-344) cuando habla de la danza como un constituyente de los “public events” (§ II.2.3).

⁸⁰ *Vid. supra* § I. Los impulsores de esta nueva tendencia son, por ejemplo, F. G. NAEREBOUT (1997), S. LONSDALE (1993), P. CECCARELLI (1998) o M. VESTERINEN (2007), pero también los principales expertos en pantomima latina de los últimos años (§ I.3.2).

⁸¹ Sobre la problemática de estudiar danzas antiguas, *vid. supra* § I.1.1. Según B. MARTÍNEZ (2000: 12), los problemas de carácter general relativos a la historia de la danza derivan “de la escasez de fuentes directas, el carácter interpretativo y múltiple del arte a estudiar, el hecho de que se trate de un lenguaje corporal en movimiento y la feminización histórica de este arte”.

⁸² Insistimos en la orientación fundamentalmente filológica de esta tesis y advertimos que nos mantendremos, en principio, alejados del ámbito de la antropología, de los estudios culturales y las ciencias del comportamiento. La magnitud y calidad de sus aportaciones al conocimiento de la danza está fuera de duda, pero excede al alcance definido en este trabajo. No obstante, acudiremos a estos estudios cuando, a nuestro juicio, puedan enriquecer la perspectiva de análisis.

El método debe partir, a nuestro juicio, de un concepto más amplio del que se corresponde con la visión tradicional de la danza y que integre en la definición cualquier práctica que los latinos concibieran como tal (§ II.1)⁸³. Por otra parte, es necesario encontrar un sistema de clasificación útil desde el punto de vista expositivo y que, lejos de encasillar cada tipo de danza, nos permita comprender la situación de todas ellas en su conjunto y en sus relaciones entre unas y otras (§ II.2). El empleo de las fuentes (§ II.3) constituye el tercer pilar sobre el que asentar un método de trabajo que haga posible los objetivos de nuestra tesis (§ II.4).

1. DEFINICIÓN DE DANZA E INTERPRETACIÓN

Naerebout (1997: 106) critica, con razón, muchos de los trabajos que le preceden precisamente por la ausencia de una definición explícita de la danza. Según él, algunos estudiosos parten de un concepto limitado, basada en criterios intuitivos, por lo que, con frecuencia, dejan escapar aspectos fundamentales para caracterizar el tipo de baile que se estudia en cada caso y enmarcarlo dentro del contexto apropiado⁸⁴.

La acción de bailar ha sido ya definida desde muchos puntos de vista según los intereses políticos, históricos o culturales que convenían en cada momento. Sin embargo, existen danzas que, por sus rasgos específicos o, simplemente, por la forma de ser ejecutadas, parecen quedar fuera de esos planteamientos. Por esta razón, es importante partir de una definición lo suficientemente amplia para contemplar todas las posibilidades concretas de la danza desde un punto de vista antropológico y delimitar, así, qué actividad se adecua a la categoría establecida y cuál debe quedar fuera.

Con el fin de establecer una definición apta para las danzas del mundo antiguo, Naerebout tiene en cuenta las aproximaciones que se llevan a cabo en las ciencias del comportamiento: según la terminología antropológica más en boga de los últimos

⁸³ Como el de E. ROOS (1958: 1678), el trabajo de L. B. LAWLER (1964: 13) fue uno de los primeras en que se afirmó que algunas danzas antiguas no lo habrían sido a ojos de un observador contemporáneo: “Much of the dancing to the dithyramb, as to any Greek choral song, would not be seem to be dancing at all in the eyes of a modern observer”.

⁸⁴ En cualquier caso, el autor remite a otros investigadores que ya se han planteado este problema desde una perspectiva más amplia, como J. ADSHEAD (1988: 4-20), entre otros. La definición recomendada en las páginas de NAEREBOUT es la de J. L. HANNA (1979: 19), ya avanzada en artículos anteriores de esta renombrada antropóloga.

años, una definición de tipo *emic* es aquella que exponen los propios agentes observados según se expresan ellos mismos; por su parte, una definición *etic* no es más que la descripción externa de los hechos observables⁸⁵. Naerebout opta, entonces, por una definición de la danza basada en planteamientos antropológicos:

“Dance is human movement, involving the whole body. In dance the body travels, usually within a relatively circumscribed space. Dance is a communal activity, with a number of participants (performers and audience). In dance movement is intentional, rhythmized and patterned, in any form, though always a form stereotyped to some degree. The movement has some patterned sound as cue; this sound can be clapping, stamping, singing, or sound produced with instruments of any type, by the performers themselves or by others. In dance the movement should be in some way distinguishable from everyday movement, and the performers themselves should consider the movement to be so. That is, they should consider the movement to be (part of) a separate category or separate categories (which need not be called with a name which with semantical correctness translates into English as “dance” or “march” – both covered by my definition). The distinguishing factor lies in the communicative nature of the dance: it carries some meaning over and beyond that carried by everyday movement, and is perceived by participants as carrying such meaning” (Naerebout 1997: 165-166).

Pues bien, creemos que la definición propuesta por el historiador puede servir como marco para acotar los límites de nuestro trabajo, ya que sus premisas también son extensibles al período romano. A lo largo de esta investigación remitiremos a esta definición para justificar el estudio de algunas prácticas que, desde otras perspectivas, no serían consideradas danza: por ejemplo, las carreras de los Lupercos, el juego ecuestre del *Lusus Troiae* u otras procesiones significativas. Esta definición implica, además, la presencia de espectadores (*audience*) como participantes en la actividad e insiste en la naturaleza comunicativa del baile como una de sus principales características, dos ras-

⁸⁵ Para referirse a estos dos tipos de descripción F. G. NAEREBOUT (1997: 150-166) asume la terminología antropológica de K. L. PIKE, T. N. HEADLAND & M. HARRIS (1990) –ya expuesta en trabajos anteriores, como M. HARRIS (1976: 331-348)–, que parte de dos conceptos lingüísticos (*phonemics* y *phonetics*) y los extiende a la conducta social (*emic* y *etic*).

gos que nos parecen fundamentales para dar cuenta de determinadas realidades de la danza en Roma.

Ahora bien, debemos recordar que una cosa es la definición científica del contenido de estudio y otra, muy distinta, la realidad misma que se pretende describir. De hecho, el propio Naerebout (1997: 156) señala que, a fin de cuentas, las afirmaciones consideradas *emic* han de ser, en realidad, el objeto verdadero de investigación y no su descripción. Por esta razón, prestaremos especial atención en todo momento a las reflexiones y consideraciones de los romanos, evitando confusiones entre la descripción del objeto y su propia realidad.

En este sentido, el análisis lingüístico constituye, a nuestro juicio, la mejor manera de acercarnos al concepto de danza expresado por los hablantes latinos⁸⁶ y conocer la situación de esta manifestación en la época que analizamos. Aunque en ocasiones, la visión romana de la danza no se corresponda con la definición antropológica de Naerebout, esta aproximación nos va a permitir dibujar un amplio mapa de la danza en Roma.

2. CLASIFICACIONES

Uno de los principales problemas en el análisis de danzas antiguas tiene que ver con el elevado número de bailes documentados, la diversidad geográfica y los rasgos distintivos de cada uno de ellos. Por ello, los estudiosos modernos se han visto forzados a clasificar sus materiales y organizar los conceptos en categorías estancas, por tipologías o por oposiciones, con el riesgo, a veces, de ofrecer un tratamiento de la danza simplista, forzado o demasiado rígido.

Efectivamente, muchos sistemas de clasificación resultan poco satisfactorios en su aplicación práctica, ya que proporcionan una visión limitada de la danza en su conjunto, de las relaciones entre bailes y de su estructura formal (Naerebout 1997: 107 ss.).

⁸⁶ No se trata de una mera revisión del léxico –cf. F. G. NAEREBOUT (1997: 174 ss.)–, ni de ofrecer un glosario de términos, como los de los primeros estudiosos en el campo –J. MEURSIUS (1618)–, sino de analizar las expresiones y estructuras lingüísticas propias del campo semántico de la danza en latín, teniendo en cuenta corrientes de análisis lingüísticas actuales (Gramática Funcional o Semántica Cognitiva, entre otras). *Vid. infra* § III.

En cambio, la combinación de algunos de estos métodos puede ser de gran utilidad para conocer la posición de la danza dentro de un sistema sociocultural.

2.1 LA DISTRIBUCIÓN PLATÓNICA Y SUS VARIANTES

A pesar de que una clasificación demasiado general puede presentar obstáculos para la interpretación, resulta, con todo, muy útil desde el punto de vista expositivo, ya que nos permite distinguir cada una de las danzas practicadas en un período determinado y entender sus principales características, aunque sólo sea como primer acercamiento a la materia⁸⁷.

De entre todas las opciones posibles, es ya un lugar común entre los estudiosos de danza antigua acudir a la clasificación que establece Platón en *Las Leyes*, cuando describe las principales prácticas admitidas en su comunidad ideal⁸⁸:

τὴν πολεμικὴν δὴ τούτων, ἄλλην οὖσαν τῆς εἰρηνικῆς, πυρρίχην ἂν τις ὀρθῶς προσαγορεύοι, τὰς τε εὐλαβείας πασῶν πληγῶν καὶ βολῶν ἐκνεύσει καὶ ὑπεῖξει πάσῃ καὶ ἐκπηδήσει ἐν ὕψει καὶ σὺν ταπεινώσει μιμουμένην, καὶ τὰς ταύταις ἐναντίας, τὰς ἐπὶ τὰ δραστικά φερομένας αὐτῶν σχήματα, ἔν τε ταῖς τῶν τόξων βολαῖς καὶ ἀκοντίων καὶ πασῶν πληγῶν μιμήματα ἐπιχειρούσας μιμεῖσθαι· τότε ὀρθὸν ἐν τούτοις καὶ τὸ εὐτόνον, τῶν ἀγαθῶν σωμάτων καὶ ψυχῶν ὁπόταν γίγνηται μίμημα, εὐθυφερὲς ὡς τὸ πολὺ τῶν τοῦ σώματος μελῶν γιγνόμενον, ὀρθὸν μὲν τὸ τοιοῦτον, τὸ δὲ τούτοις τούναντίον οὐκ ὀρθὸν ἀποδεχόμενον. τὴν δὲ εἰρηνικὴν ὄρχησιν τῇδ' αὐτῇ θεωρητέον ἐκάστων, εἴτε ὀρθῶς εἴτε μὴ κατὰ φύσιν τις τῆς καλῆς ὀρχήσεως ἀντιλαμβάνομενος ἐν χορείαις πρεπόντως εὐνόμων ἀνδρῶν διατελεῖ. τὴν τοίνυν ἀμφισβητούμενην ὄρχησιν δεῖ πρῶτον χωρὶς τῆς ἀναμφισβητήτου διατεμεῖν. τίς οὖν αὕτη, καὶ πῇ δεῖ χωρὶς τέμνειν ἐκατέραν; ὅση μὲν βακχεία τ' ἐστὶν καὶ τῶν ταύταις ἐπομένων, ἃς Νύμφας τε καὶ Πᾶνας καὶ Σειληνοὺς καὶ Σατύρους ἐπονομάζοντες, ὡς φασιν, μιμοῦνται κατῳνωμένους, περὶ καθαρμούς τε καὶ τελετάς τινας ἀποτελούντων, σὺμπαν τοῦτο τῆς ὀρχήσεως τὸ γένος οὐθ' ὡς εἰρηνικὸν οὐθ' ὡς

⁸⁷ Acerca de otras clasificaciones más generales y sus principales carencias, cf. F. G. NAEREBOUT (1997: 166 ss.).

⁸⁸ Sobre la utilidad y limitaciones del texto platónico cf. S. LONSDALE (1993: xvii-xviii). El investigador analiza hasta qué punto las categorías de Platón han influido en las aproximaciones de la antropología moderna. Por otro lado, ya hemos mencionado algunos autores que se decantaron por la distribución platónica, como K. LATTE (1913) o M. H. DELAUAUD-ROUX (1993-1995).

πολεμικὸν οὐθ' ὅτι ποτὲ βούλεται ῥάδιον ἀφορίσασθαι (“de estas dos [danzas], a la guerrera, diferente de la pacífica, se la podría denominar correctamente pírrica: porque imita los movimientos realizados para evitar todos los golpes de mano y de dardos con giros de la cabeza y con todo tipo de ductilidad, saltos en alto y agachadas, y los contrarios a estos que se hacen para las posiciones de ataque, que intentan imitar las posturas en los tiros de arcos, jabalinas y de todo tipo de golpes. La posición erguida y tensa en estas posturas, cuando se produce una imitación de los cuerpos y almas buenos, en la que los miembros del cuerpo se mueven, en general, en línea recta, es correcta, mientras que no admitimos como correcto lo contrario a esos movimientos. A su vez, en la danza pacífica, debemos observar en cada caso en los coros si la participación del bailarín en la bella danza mantiene siempre la corrección apropiada a los hombres respetuosos de la ley o no. Bien, primero hay que separar aquel tipo de danza sobre cuya corrección no hay unanimidad del que no es objeto de disputa. ¿Cuál es esta y de qué manera es necesario distinguir una de otra? Toda la que es bacanal y las danzas relacionadas, con las que imitan, así dicen, a ebrios, dándoles el nombre de Ninfas, Panes, Silenos y Sátiros, mientras realizan purificaciones y ritos iniciáticos, a todo ese género de la danza no es fácil definirlo ni como pacífico ni como guerrero, ni determinar lo que pretende”, Pl. *Lg.* 815a-815d)⁸⁹

En este pasaje, el filósofo se limita a comentar las danzas corales, vinculadas a la vida de la polis y, aunque establece una división según la forma externa y la finalidad de cada una -danzas pacíficas, guerreras o extáticas-, valora en realidad el componente formativo común a todas ellas⁹⁰. Evidentemente, Platón no tiene en cuenta ningún tipo de danza individual, sobre todo si se trata de los ejercicios propios de mimos y cómicos. Estos bailes burlescos están, según Platón, “encaminadas hacia lo vil” (ἐπὶ τὸ

⁸⁹ Trad. F. LISI (1999: 57-59). Para un comentario más completo de este pasaje cf. G. R. MORROW ([1960] 1993: 358-371); véanse también P. J. BURETTE (1717: 111-113), L. SÉCHAN (1930: 77-78) o H. JEANMAIRE (1949) para las danzas extáticas y P. CECCARELLI (1998: 16-19) para las armadas.

⁹⁰ Más adelante (§ IV.1.1 y § IV.2.1) tendremos ocasión de profundizar en las propiedades de la danza coral griega y las relaciones que se establecen entre danza y educación a través de la práctica de la χορεία.

φαῦλον) y, a diferencia de las danzas solemnes, religiosas y políticas, quedan fuera del ámbito cívico⁹¹.

En Roma, la función cultural y religiosa de la danza varía considerablemente con respecto a Grecia, ya que la participación ciudadana en los coros de los festivales se va perdiendo hasta desaparecer por completo. Por otro lado, una de las principales características de la danza en época romana es, justamente, su tendencia a la profesionalización, una realidad que queda fuera de la distribución platónica y que, sin embargo, debemos tener en cuenta.

Consciente de las carencias que presentaba la propuesta platónica para un examen más general de las danzas antiguas, el erudito francés del s. XVIII Pierre Jean-Burette modificó esta tripartición tradicional, distribuyendo las distintas danzas según “los diversos usos de cada una” (Burette 1717: 117 ss.), es decir, según fuesen religiosas, guerreras, teatrales o festivas⁹². Esta nueva clasificación, más amplia, encajaba mejor con las características del período romano ya que incluía un apartado específico para las danzas puramente espectaculares y de divertimento como, por ejemplo, la pantomima.

Aun así, el esquema propuesto por Burette no es del todo satisfactorio. Para empezar, es difícil pensar en danzas guerreras como prácticas ajenas a la religión romana ya que, por lo general, todas las danzas de tipo militar que conocemos de esta época (tanto las extranjeras como las autóctonas) se realizan con fines rituales, ya sea para propiciar la batalla, espantar los espíritus de los enemigos caídos, demostrar el poderío de sus participantes o animar a las tropas⁹³. Conviene recordar, además, que, en el mundo antiguo, la religión está presente en casi todos los ámbitos de la vida pública y privada, de manera que, en último término, resulta complicado determinar cuál es la verdadera

⁹¹ Cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (1995: 36). Entre estas últimas estarían las danzas de la comedia (κόρδαξ) y otras danzas individuales o profesionales, pero no las dionisiacas pues, aunque poco edificantes, no dejan de pertenecer a la esfera religiosa. El propio Platón alude a este hecho en las últimas líneas del pasaje citado cuando confiesa la dificultad de clasificar el género dionisiaco. A este respecto, A. BERNABÉ (2011: 218-219) cree que aquí el problema de clasificación viene porque estas danzas producen excitación pero no sirven para inducir al combate.

⁹² Siguen esta distribución autores como G. DESRAT (1886), y, en cierto sentido, L. SÉCHAN (1930).

⁹³ Platón, de hecho, considera las danzas guerreras en su esquema de danzas cívico-religiosas. Sobre las danzas militares y guerreras en general *vid. infra* § V.3.4.

naturaleza de una danza, dadas las interferencias entre lo religioso, lo teatral, lo espectacular y lo festivo.

2.2 MÉTODOS GENERALES DE CLASIFICACIÓN

Junto a las agrupaciones más tradicionales, algunos estudiosos han establecido amplias tipologías organizadas según las características particulares de cada baile. Con esta perspectiva, pretenden formular universales comunes a toda clase de danzas en distintos períodos y áreas geográficas a fin del obtener una definición antropológica de la práctica, similar a la que hemos recogido anteriormente. El problema de este método surge, precisamente, de la dificultad de seleccionar los rasgos pertinentes para cada tipo de baile. Ocurre también que los parámetros utilizados, a veces demasiado detallistas, se cruzan, sin criterio aparente, de manera que una misma danza puede ser analizada como parte de dos o más categorías. Además, muchos de los atributos seleccionados para la clasificación ni siquiera son determinantes desde una perspectiva general⁹⁴.

Otros autores optan por llevar a cabo una organización de materiales basada en el examen morfológico de los distintos bailes, sin tener en cuenta sus funciones y comparando, únicamente, los rasgos estructurales de cada uno⁹⁵. Este tipo de clasificaciones responde a la observación externa de una danza y de sus principales características formales, por lo que proporciona datos muy concretos sobre cada baile, el número y género de los participantes, su disposición, los esquemas de la coreografía o los complementos visuales y de sonido que acompañan al baile⁹⁶.

⁹⁴ G. P. KURATH (1972: 277-283), por ejemplo, reparte en más de catorce apartados las distintas danzas analizadas según el motivo de su realización (danzas de iniciación, de cortejo, de amistad, de matrimonio, de oficios, de la vegetación, danzas astronómicas, de caza, de batalla, mímica animal, danzas de curación, danzas de la muerte, parodias y danzas extáticas) y muchas de ellas tienen cabida en dos o más categorías.

⁹⁵ Para más información sobre el llamado “análisis coreográfico”, cf. J. ADSHEAD (1988: 108 ss.), F. G. NAEREBOUT (1997: 172-173) y B. MARTÍNEZ (2000: 15 ss.).

⁹⁶ En cierto sentido, este tipo de clasificación es el que plantea en su primer artículo L. B. LAWLER (1927: 74-75), cuando distingue para el contexto griego danzas procesionales, danzas miméticas, danzas cinéticas y danzas acrobáticas. Aquí, el rasgo de diferenciación principal es, precisamente, la forma de la coreografía.

Actualmente, también se tiende a distribuir las danzas según dicotomías generales, basadas en oposiciones binarias de diversa índole: danzas miméticas / no miméticas; teatrales / no teatrales; nobles / innobles; morales / inmorales; religiosas / profanas ; folclóricas / artísticas, etc. El resultado de estas contraposiciones es, por lo general, poco satisfactorio para la interpretación de las danzas antiguas, sobre todo por la dificultad de distinguir, muchas veces, los límites entre una categoría y otra (Naerebout 1997: 107).

En el caso de Roma, cualquiera de las distribuciones aquí planteadas presenta dificultades de aplicación: a la vista de las fuentes de documentación de que disponemos, ni las tipologías demasiado detallistas ni las propuestas del análisis coreográfico resultan del todo viables. Además, frente al modelo cerrado de distribución bipartita, puesto que la realidad de la danza varía constantemente de una situación a otra, se impone un intento de clasificación de las categorías gradual y no rígido.

2.3 NUESTRA PROPUESTA: UNA VISIÓN CIRCULAR

Los métodos citados hasta el momento sirven, principalmente, para describir los rasgos y características de un baile. Aunque poco concluyentes, estos procedimientos resultan muy útiles a la hora de organizar los materiales que tienen que ver con una danza en concreto pero, al obviar los aspectos más generales, pueden constituir un obstáculo para el proceso de interpretación de la danza como elemento cultural en una sociedad determinada.

Es necesario, pues, acudir a un sistema de clasificación operativo desde el punto de vista de la exposición, que permita dar cuenta de cuestiones específicas de cada danza y, al mismo tiempo, interpretarlas en una visión de conjunto, observando las relaciones que se establecen entre ellas y analizando su presencia en el marco sociocultural romano. Por ello, hemos optado por un método que se sitúa a medio camino entre las dicotomías y las tipologías más generales, un modelo flexible que parte de la combinación de dos conceptos clave, compatibles y complementarios -contexto y función-, y que establece una oposición entre los distintos tipos de danza entendidos en términos de prototipicidad, dejando espacio para las categorías que, en una escala gradual, se sitúan entre los dos polos.

El resultado refleja una estructura dinámica y circular (Tabla 1) donde, como veremos a lo largo de la tesis, se observan más ejemplos intermedios que prototípicos, una situación que responde enteramente a la compleja realidad de los hechos y que se puede representar de la siguiente manera:

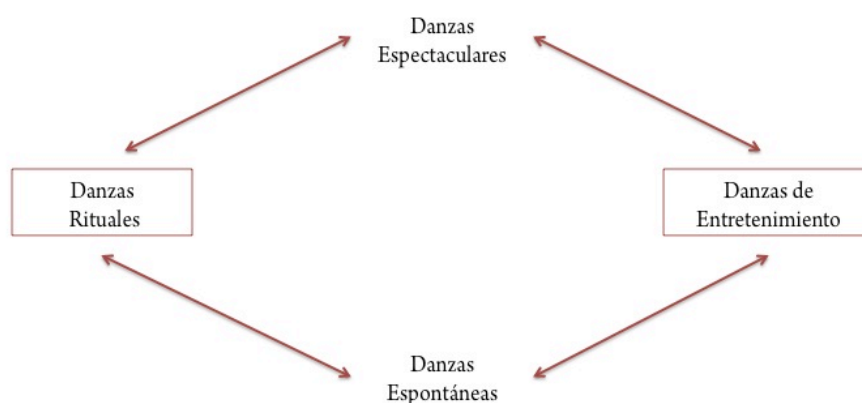


Tabla 1. Representación orientativa del esquema seguido en la tesis

Según muestra el diagrama, la principal oposición radica en las diferencias entre danzas de naturaleza religiosa y danzas que sirven de divertimento para un espectador⁹⁷. Ambas categorías poseen rasgos distintivos propios muy claros y tienen lugar en contextos bien definidos, razón por la que han sido distinguidas con un recuadro y situadas en los extremos del esquema.

Esta dicotomía básica que señala los dos polos de un *continuum* en el que es posible describir la realidad de la danza en Roma (*etic*), es congruente, además, con la interpretación de los propios romanos (*emic*). Así, Servio, al comentar un pasaje de las *Geórgicas*, da cuenta de la diferencia entre una categoría y otra pues, según él, los pasos realizados durante un ritual nada tienen que ver con los movimientos de una persona ejercitada en el arte de la danza para entretener a un auditorio:

⁹⁷ Como advertencia señalaremos que, conscientes de la problemática que conlleva esta etiqueta y de acuerdo con la reflexión expuesta por F. NAEREBOUT (1997: 325-339), en el cuadro hemos denominado “danzas rituales” a las primeras fundamentalmente por razones expositivas.

...neque ante falcem maturis quisquam supponat aristis quam Cereri torta redimitus tempora quercu det motus inkompositos et carmina dicat. Motus inkompositos id est **saltationem aptam religioni, nec ex ulla arte uenientem** (“y que nadie corte con la hoz las espigas maduras antes de haber ofrecido a Ceres pasos simples y haber recitado canciones, ceñidas las sienes con la corona de encina. Pasos simples: es decir, **danza apropiada para un ritual y no surgida de la técnica**”, Serv. *georg.* 1,350)

Justamente, consideramos “danzas rituales” aquellas que forman parte del núcleo de una ceremonia religiosa y tienen el fin de establecer una vía de comunicación entre dioses y hombres, como ocurre con las danzas agrícolas, las guerreras o las que tienen cabida en los rituales domésticos. En estos casos hay espectadores que asisten directa o indirectamente a la danza, pero su presencia no es siempre imprescindible.

Por el contrario, “danzas de entretenimiento” son aquellas que se exhiben, fundamentalmente, para deleite de los espectadores. A esta categoría pertenecen las danzas celebradas en los banquetes como parte de los *acroamata*, como las de los *cinaedi*, *puellae gaditanae* o los *funambuli*⁹⁸, las danzas callejeras y, sobre todo, las danzas teatrales, (siendo la pantomima la más destacada).

La realidad de los hechos es, sin embargo, mucho más compleja por lo que, como veremos a lo largo del trabajo, resulta imposible establecer una oposición rígida y cerrada entre unas danzas y otras. En Roma, el peso de la religión en tantos ambientes de la vida pública y privada -fiestas, matrimonios, cumpleaños, etc.- influye de manera directa en la condición de sus danzas. Del mismo modo, el carácter espectacular de juegos y festivales se convierte en un factor determinante en el desarrollo de muchos rituales⁹⁹. Por este motivo, el diagrama incluye otras dos secciones que recogen estas situaciones intermedias.

En primer lugar, las danzas que tienen una finalidad similar a las de entretenimiento pero que, por sus propias características, no se pueden disociar del marco religioso en el que se insertan. Están también destinadas a un público que las admira, pero se pre-

⁹⁸ Los términos latinos aquí mencionados pueden consultarse en el *Apéndice I: Glosario de términos latinos*.

⁹⁹ Una interesante reflexión que ya señalaba en el prólogo de su obra G. PICCALUGA (1965: 11-14), siguiendo la línea de G. WISSOWA (1902: 381 ss.) y A. PIGANIOL (1923: V).

sentan como parte de los denominados “rituales espectaculares” y son indispensables para el desarrollo de la ceremonia; de ahí la denominación de “danzas espectaculares”¹⁰⁰. De entre ellas, destacamos, por ejemplo, la danza de los *ludiones* en las pompas y, más concretamente, la ceremonia del *Lusus Troiae*.

Finalmente, las “danzas espontáneas” son aquellas que los participantes improvisan por el propio placer de bailar y que, a la larga, también tienen cabida en determinadas celebraciones religiosas, sobre todo de carácter privado. Uno de los ejemplos más llamativos es el caso del *Anna Perenna* el 15 de marzo, la fiesta del Año Nuevo en la que los alegres participantes ejecutan danzas y bailecillos simplemente por diversión¹⁰¹.

En realidad, las cuatro categorías aquí recogidas podrían agruparse bajo una realidad común que Naerebout (1997: 324-344) ha denominado “public events”¹⁰². Según el historiador, estos eventos son ocasiones, en parte ritualizadas, en las que los actores (“performers”) y el público (“audience”) se reúnen con el fin de poner en marcha una actuación (“performance”) en un lugar y un momento determinados. La actuación, en este caso, es la danza y no sólo tiene la propiedad de atraer a ese público (“mobilize”), sino también de establecer un proceso comunicativo en todas direcciones¹⁰³.

¹⁰⁰ La dificultad de encontrar un término que se ajuste a esta categoría (“danzas insertas en un ritual, cuyos espectadores son hombres y dioses, y que enriquecen la espectacularidad del mismo”) nos obliga a servirnos de esta etiqueta tan genérica. Advertimos, además, de que por eso hemos denominado “danzas de entretenimiento” a las danzas que podrían considerarse espectáculos en sí mismas (danzas teatrales, pantomimas, etc.).

¹⁰¹ Hemos de aclarar, también, que nuestra terminología sólo se corresponde en parte con las tres categorías de danza seleccionadas por G. PRUDHOMMEAU (1995: 14-15): “Danses magiques et religieuses, danses de divertissement et danses spectaculaires”. La estudiosa considera que las de divertimento son aquellas danzas que se realizan por el propio placer, es decir, aquello a lo que nosotros hemos denominado “danzas espontáneas”. Por su parte, define las danzas espectaculares como aquellas creadas para ser vistas pero, mientras nuestro cuadro distingue entre “danzas de entretenimiento” y “espectaculares” según la importancia del contexto religioso, la francesa no establece una distinción clara entre ambas.

¹⁰² Terminología que toma de D. HANDELMAN ([1990] 1998: 1-21).

¹⁰³ El propio F. NAEREBOUT (1997: 339 n. 783) reconoce que también los encuentros de tipo privado pueden denominarse de esta forma.

3. EL EMPLEO DE LAS FUENTES

Como ya adelantamos en el capítulo anterior, la abundancia de materiales útiles para el estudio de la danza griega ha permitido llevar a cabo muchos y muy diversos trabajos en esta área. Los investigadores modernos se sirven de la cerámica y los relieves para ofrecer completos sistemas de gestos y movimientos basados en la recreación iconográfica de la danza¹⁰⁴. Estos especialistas cuentan, además, con datos epigráficos muy relevantes y otros testimonios textuales que van desde las listas de bailes proporcionadas por los lexicógrafos (Pólux, Hesiquio) hasta los relatos más amplios de antologistas (Ateneo), filósofos (Platón, Aristóteles), tratadistas (Luciano, Aristocles, Jenofonte, Plutarco), historiadores (Estrabón, Pausanias, Dionisio de Halicarnaso) y rétores (Libanio). También las obras dramáticas proporcionan valiosas descripciones sobre representaciones coreográficas, participantes y otras características del baile en contexto teatral¹⁰⁵.

En Roma, la situación varía ligeramente y, aunque los testimonios iconográficos no son tan numerosos, contamos con un significativo conjunto de fuentes documentales, literarias y epigráficas, que nos permite conocer el papel y la presencia de la danza en este período.

3.1 LA UTILIDAD DE LOS TEXTOS

La mayoría de los autores griegos que acabamos de citar escribe sus obras en época romana, exponiendo puntos de vista que, por su propia naturaleza, resultan doblemente interesantes: si pensamos en la literatura técnica especializada, es cierto que no conocemos tratados sobre danza redactados en latín, pero las obras de Luciano y Li-

¹⁰⁴ Hasta el momento, la reflexión más importante acerca de las ventajas del empleo de las fuentes iconográficas en este ámbito la ofrece F. G. NAEREBOUT (1997: 209-253).

¹⁰⁵ Incluidos los escoliastas, como el comentarista de la *Hécuba* de Eurípides, que presupone ciertos movimientos del coro diferentes para cada parte. Cf. P. CECCARELLI (2004: 106) y L. B. LAWLER (1964: 11).

banio son dos guías indispensables para conocer a fondo el género pantomímico¹⁰⁶. Igualmente, y aunque se trata del vocabulario griego, muchos de los términos catalogados por Hesiquio y Pólux también ayudan a profundizar en el estudio de la danza en Roma. Junto a estos trabajos, Festo, Varrón y otros gramáticos latinos tratan cuestiones relativas al léxico que, por el contenido de las explicaciones, las comparaciones constantes y las referencias a otros textos, pueden ser determinantes para conocer las características de una danza en concreto. Finalmente, los historiadores griegos de esta misma época recogen toda una serie de curiosidades etnográficas que, unidas a las anécdotas de otros autores, amplían nuestra visión de la danza en las distintas regiones del mundo antiguo.

Por su parte, los textos latinos ofrecen múltiples noticias y menciones a la danza que muestran la existencia cotidiana de esta práctica desde los primeros tiempos hasta el final del Imperio y ponen de manifiesto su presencia en todos los ámbitos de la vida cultural, festiva y ritual de Roma (Garelli-François 1995: 29-30): mientras que los poetas describen danzas en el marco de un *locus amoenus*, los autores dramáticos las integran en la puesta en escena, los historiadores comparan los diversos bailes de su tiempo y en la épica se rememoran las grandiosas exhibiciones de los antepasados.

En el ámbito específico de la música, y al margen de algunas composiciones tardías como el *De musica* de Agustín o el *De nuptiis Philologiae et Mercurio* de Marciano Capella, no se conservan tratados teóricos redactados en latín. Por referencias secundarias, sabemos que el libro séptimo de las *Disciplinae* de Varrón- titulado *de musica*- fue, quizás, una de las obras más completas a este respecto: parece que este libro recogía las teorías musicales de Pitágoras, Aristóteles, Arístides Quintiliano y Aristoxeno, resumía la historia y los instrumentos musicales grecorromanos y analizaba los efectos mágicos de la música (Comotti [1977] 1986: 48), pero nada nos hace pensar que contuviese un apartado dedicado al estudio de la danza. Tampoco existe ningún documento romano de notación musical, por lo que es difícil conocer el ritmo, el modo o la

¹⁰⁶ Aunque el tratado *Sobre la danza* de Luciano y el *Discurso 64 contra Arístides* de Libanio sean de época romana, lo cierto es que tratan fundamentalmente sobre la pantomima y están planteados desde una perspectiva helena (lo mismo que los comentarios de Plutarco en *Quaest. Conv.* 747a-748d). M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 229) menciona únicamente un tratado romano sobre pantomima compuesto por el gran bailarín Pílates que, sin embargo, no conservamos.

velocidad de una danza, un problema común para casi todos los que estudiosos de la danza en el mundo antiguo¹⁰⁷.

La métrica, en cambio, puede llegar a ser una gran ayuda para conocer el origen de algunos bailes y su vinculación a un ritmo u otro, pues, igual que ocurre con determinadas piezas de lírica coral griega, hay composiciones latinas en las que predomina una cadencia rítmica compatible con el movimiento del cuerpo¹⁰⁸. Por lo general, sabemos que la poesía latina no fue concebida para el baile, pero hay ejemplos muy cercanos al folclore que, como en el caso del *Peruigilium Veneris*, el *Carmen Aruale* o los himeneos, nos invitan a pensar en contextos festivos donde la recitación y el canto se unían a los pasos de baile. Esta idea puede surgir de la propia lectura de los versos, con un contenido referido, en ocasiones, a los propios movimientos de quienes los recitan, pero tiene que ver también con el empleo de estribillos y otros procedimientos rítmicos habituales en composiciones que se entonan bailando¹⁰⁹.

No deja de ser curioso a este respecto, que los gramáticos y comentaristas de la Antigüedad acudieran al campo semántico de la danza para dar nombre a algunos metros. Así, Mario Plocio Sacerdote (3,497) asocia el pirriquio al nombre de Pirro -el primero en ejercitar la danza pírrica al son de este ritmo¹¹⁰-, mientras que Diomedes (3,479) relaciona el crético con la danza de los cretenses, es decir, la de los Curetes en torno al niño Zeus. Estas etimologías resultan poco fiables, pero muestran la impor-

¹⁰⁷ En el capítulo anterior ya mencionamos algunas obras fundamentales para el estudio de la música en el mundo romano. Una de las cuestiones que más interesan, la de las relaciones de música y danza, puede encontrarse en el trabajo de G. WILLE (1967: 187 ss.).

¹⁰⁸ En el caso de la lírica griega, paradigma del concepto de μουσική, sabemos que poesía, música y danza formaban parte de una sola realidad, por lo que, a veces, es interesante analizar las relaciones entre ritmo y metro, acento e ictus. En este sentido, ha habido muchos intentos en los últimos años de examinar la danza a la luz de la poesía griega (incluso fragmentos de la épica), algo que puede resultar una herramienta para el estudio, pero nunca una finalidad en sí misma. Cf. A. P. DAVID (2005: 22-51) y S. EVANS (2008).

¹⁰⁹ Vid. *infra* § V.3.2 para el caso de los himeneos y el *Peruigilium Veneris*. Por otro lado, un trabajo que todavía hoy resulta novedoso en esta línea es el estudio de A. GARCÍA CALVO (1957), que interpreta el texto de los hermanos Arvales como una composición elaborada para acompañar una danza, en la que los versos darían indicaciones para el movimiento de los participantes.

¹¹⁰ Cf. también Audax gramm. (334,8). Terenciano Mauro (Ter. Maur. 1366) añade, de hecho, que esta danza demanda un ritmo muy rápido y que por eso los sonidos del pirriquio son dos sílabas breves.

tancia que tenía la actividad de la danza para estos gramáticos: es lógico pensar que, como en tantos otros casos, primero surge el ritmo de la danza y, después, el de las composiciones más complejas, es decir, la poesía y la música.

Con respecto a la epigrafía latina, la mayoría de las inscripciones guarda relación con el género pantomímico: por su propias características, esta danza tuvo una presencia significativa en los certámenes de las zonas orientales del Imperio, como demuestran los elencos de premios logrados por parte de algunos bailarines famosos (Hall 2008b: 2). Además, tras la muerte de Augusto, el culto imperial empezó a admitir pantomimas entre los espectáculos dramáticos (Hunt 2008: 181), donde los bailarines adquirieron un cierto estatus reflejado en tumbas e inscripciones conmemorativas¹¹¹.

Son también significativas las frecuentes alusiones a bailarines profesionales que ilustran la jerarquía escénica de los artistas, sus procesos de formación, la admiración que suscitan entre el público, el tipo de representaciones que llevan a cabo y los lugares donde se producen las actuaciones (Starks Jr. 2008: 132). Estos epígrafes incluyen largas composiciones poéticas como algunas de las que recogen los *Carmina Latina Epigraphica* (CLE)¹¹².

Fuera del ámbito teatral, hay numerosos epitafios e inscripciones religiosas que también resultan pertinentes para nuestro trabajo, ya que reflejan el hecho de la danza como una actividad cotidiana y como un elemento integrado en el calendario romano: así, la danza en la fiesta de los *Quinquatrus*, recogida por los Fastos de Palestrina o el ya mencionado *carmen* que contienen las Actas de los Arvales.

3.2 OTROS MATERIALES DOCUMENTALES

El análisis arqueológico de los instrumentos que han llegado hasta nuestros días, su presencia en frescos y murales o las menciones literarias que abundan sobre ellos, nos permiten conocer cómo podía llegar a funcionar un tipo de danza según su acompa-

¹¹¹ Vid. *infra* § VII.2. Cf. S. QUERZOLI (2006: 179) y R. WEBB (2008: 30-32).

¹¹² Los contratos de pantomimos y otros artistas hallados en papiros también proporcionan datos valiosos sobre sus carreras profesionales. Vid. *infra* § VII.2.1.3.

ñamiento musical¹¹³: si se acompaña de trompetas sobre una base de percusión, la danza será, seguramente, pausada y cadenciosa; las castañuelas, tamboriles y flautas berecintias de sonidos estridentes sugieren movimientos extáticos, mientras que las liras y flautas de alegres melodías acompañan, generalmente, las danzas de seducción. Ninguno de estos materiales ofrece informaciones directas sobre el baile o la interpretación musical, pero constituye un complemento esencial para conocer la verdadera naturaleza de una danza o, al menos, el contexto en el que se lleva a cabo.

Otros hallazgos similares, como las máscaras de pantomimos y demás utensilios de atrezzo representados en mosaicos, estatuillas y terracotas revelan, a su vez, numerosos detalles acerca del momento de la actuación que suelen pasar inadvertidos en los textos latinos (Jory 1996: 4-25). Igualmente, el estudio arqueológico y urbanístico de algunos templos y teatros nos ha permitido establecer algunas conjeturas sobre el desarrollo puntual de un baile o la vinculación de un determinado género a un tipo de espacio escénico¹¹⁴.

En cuanto a las imágenes, el estudio iconográfico de las fuentes ha suscitado una serie de cuestiones que, en el caso de Roma, son especialmente relevantes. Así, al margen de las distintas modas de representación dictadas por determinada historiografía artística¹¹⁵, en el arte romano hay que prestar atención a las imágenes que recogen la influencia griega de forma estereotipada: estas muestras no reproducen danzas autó-

¹¹³ Para más información acerca de los instrumentos musicales griegos y romanos, cf. A. BAUDOT (1973), A. BÉLIS (1986, 1988, 1988b y 1999) y V. PÉCHÉ (1999, 2001 y 2002). Otro tipo de acompañamiento musical para la danza es el canto que, como veremos más adelante, tiene mucho peso en algunos rituales. También las representaciones pantomímicas se acompañaban de un coro, cf. G. COMOTTI ([1977] 1986: 49) y M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 161-164).

¹¹⁴ Más adelante tendremos ocasión de indagar sobre la vinculación de algunos espectáculos con una determinada ceremonia religiosa (§ VII.2.3.2). En estos casos, la disposición de los asientos en el templo y el tamaño del escenario nos proporcionan una idea más clara del tipo de representación que podía practicarse en cada caso.

¹¹⁵ Muchos estudiosos analizan hoy los procedimientos de artesanos y artistas antiguos para representar una danza. De hecho, a veces la imagen no contiene un movimiento tal y como fue ejecutado sino, simplemente, según lo concibe su creador, cf. L. B. LAWLER ([1963] 1965: 17-18) y F. G. NAEREBOUT (1997: 246-247). Muy a menudo, una imagen no reproduce una danza en concreto sino la idea de danza, casi en sentido platónico, como referente simbólico de esta actividad. Precisamente, B. SPARTI (2008) ha aplicado recientemente la noción de “danzas genéricas” a la imagen plasmada en los tablones del llamado Maestro de Estratónice de Siena, un ejemplo del *Quattrocento* italiano válido también para la Antigüedad.

tonas de Roma, sino que imitan, en realidad, posiciones y gestos de danzas griegas e, incluso, reflejan una convención “a la griega” de presentar cualquier danza mediante las artes figurativas. Las representaciones de danzas armadas, por ejemplo, tan comunes en el período imperial temprano, son difíciles de catalogar, pues no se sabe si en realidad representan el retrato de un ritual contemporáneo o una imagen arcaizante influida por la tradición etrusca o griega (Fless & Moede 2007: 254). Lo mismo ocurre con los grupos dionisiacos y sus típicas poses, tan habituales en los sarcófagos y relieves de época imperial y la decoración de villas y jardines¹¹⁶.

Puesto que este tipo de producción artística fue la más extendida durante el período romano, son pocos los testimonios visuales que reflejan realmente el carácter romano de la imagen representada. Entre estas excepciones, muchas son escenas de pantomima (Huskinson 2008: 90-97), pero también hay casos en los que se plasman espectáculos menores de mimas y bailarines de banquete, danzas burlescas y recreaciones de bailes extranjeros.

Para ilustrar esta idea, recogemos a continuación una típica imagen de Ménade danzante en un relieve de clara influencia helena (Figura 2), contrapuesta a un mosaico romano del s. IV d. C. que representa una danza de entretenimiento, en la que una bailarina se mueve con sus crótalos al son del flautista (Figura 3):



Figuras 2 y 3. Ménade danzante, detalle del *Vaso Borghese* (ca. s. I a. C.), París, Museo del Louvre. Músicos y *crotalistria*, detalle de mosaico en S. Sabina en el Aventino (ca. s. II d. C.), Roma, Museos Vaticanos.

¹¹⁶ Un interesante estudio de la representación de estas Ménades en el arte romano es el que lleva a cabo L. A. TOUCHETTE (1995), que propone, además, una serie de prototipos básicos para todas las representaciones de Ménades conocidas.

Fuera de contexto, estas dos escenas presentan características similares, como el atuendo semitransparente de las danzarinas, la presencia de los músicos y los instrumentos musicales -en ambos casos crótalos y flauta doble-, pero un análisis atento de las dos imágenes, y sobre todo, la comparación con otros muchos ejemplos similares, nos permite descubrir una serie de detalles relevantes para diferenciarlas: mientras que los personajes del mosaico interactúan unos con otros en una danza que alude, seguramente, a una realidad concreta, la imagen de la izquierda responde, más bien, a un estereotipo y evoca una situación de carácter ideal. Efectivamente, en el caso de la bailarina romana estamos ante una figuración más simbólica y menos realista que, sin embargo, nos permite establecer una narrativa determinada o, cuanto menos, el reconocimiento de aspectos concretos en la escena de la danza. En la imagen de la Ménade, por su parte, no hay una anécdota reconocible, es decir, no hay un aspecto temporal que nos remita a una danza concreta; el carácter universal de esta figura nos impide tomarla como documento.

Por otro lado, en el plano específico de la religión, algunos estudiosos han afirmado que la danza no se adaptaba con facilidad a las convenciones artísticas que regían la representación de determinados rituales romanos: el ritmo rápido de los movimientos y el, a veces, histriónico gesto de una actuación se contradicen, en parte, con las cualidades de dignidad y serenidad (*grauitas*) que los romanos querían ver plasmadas. Tal vez ello explique la ausencia de imágenes de danzas tan significativas como la de los Salios que, sin embargo, cuenta con detalladas descripciones por parte de autores griegos y romanos (Fless & Moede 2007: 255-256).

Al margen de estas cuestiones, lo cierto es que el examen iconográfico de las fuentes puede constituir un apoyo excepcional para nuestra investigación, siempre y cuando contemos con imágenes suficientemente claras y originales. Junto a éstas, el análisis de los demás testimonios arqueológicos acompañará la lectura e interpretación de un corpus de textos extenso y bien delimitado que es, a fin de cuentas, la guía expositiva de la tesis así como el sustento de nuestra investigación¹¹⁷.

¹¹⁷ Hemos recurrido al manejo de los *corpora* del programa *Diógenes* (*PHI, TLG ...*) y de la *Biblioteca Teubneriana* (*Brepolis, series A y B*), junto con los CD-ROM del *Corpus Inscriptionum Latinarum* (*CIL*), la página web del profesor alemán Manfred Clauss *Epigraphik-Datenbank* (www.manfredclauss.de) y la base de datos de *l'Année Épigraphique* (*AE*). La mayoría de los testimonios pertenece al período comprendido entre los siglos II a. C. y IV de nuestra era.

Al exponer las ventajas de la definición de tipo *etic* planteada por Frederick Naerebout (§ II.2.1), hemos señalado la pertinencia de diferenciar la definición del objeto de análisis del propio contenido de ese objeto. Pues bien, gracias al estudio del campo semántico de la danza en latín, tendremos ocasión de conocer cuáles son las distintas aproximaciones de tipo *emic* referidas por los romanos y, con ello, su propia visión de la danza. Efectivamente, la observación lingüística del vocabulario latino de la danza nos permite rescatar las distintas opiniones que esta práctica suscitaba entre los romanos en distintos períodos, descubrir los cambios coyunturales a los que se vio sometida y conocer el influjo de algunas danzas sobre determinadas realidades culturales. Por todo ello, hemos seleccionado los términos más significativos de este campo semántico a fin de comentar con detalle los textos que conforman nuestro corpus y ofrecer, en último término, una interpretación de las fuentes lo más exhaustiva posible.

4. OBJETIVOS

Sentadas, pues, nuestras bases metodológicas -definición de danza, tipologías, fuentes-, es el momento de acotar los objetivos fundamentales de esta tesis. Algunos, en parte, ya han sido apuntados anteriormente.

El principal propósito de este trabajo es ofrecer, por primera vez, una visión de conjunto de la danza en Roma, en todas sus manifestaciones y contextos de ejecución, a partir de una amplia definición del concepto de “danza” y de los textos latinos como fuente de información.

En el capítulo anterior hemos citado, al menos, media docena de estudios monográficos que llevan por título, con ligeras variaciones y planteamientos diversos, “la danza en Grecia”¹¹⁸. En cambio, no existe ninguna monografía similar sobre la danza en Roma y es este vacío el que pretende cubrir nuestra tesis mostrando, de paso, que la realidad de la danza en esta época es mucho más rica de lo que habitualmente se sugiere y que, más allá de valoraciones morales, la práctica de la danza está presente en todos los ámbitos de la vida romana, públicos y privados, rituales y de diversión, en la escena o en la calle.

¹¹⁸ Vid. *supra* n. 2.

Para llevar a cabo esta tarea será necesario contar con un método de trabajo novedoso y adaptado a las características de este preciso contexto. Aplicaremos, por tanto, a nuestro campo de estudio las tendencias de análisis surgidas en los últimos años y que tienen en cuenta la danza en función del contexto en que se integra¹¹⁹, sobre todo a la hora de comprender cuáles son las principales ocasiones que albergan danzas y qué tipo de motivaciones sociales, religiosas o políticas influyen en su desarrollo. Asimismo, será fundamental atender a los cambios geográficos, culturales e históricos que repercutan en la ejecución de las distintas coreografías y no perder de vista la continuidad de los hechos¹²⁰.

Como punto de partida, tomaremos la definición antropológica de Naerebout (1997) y la oposición básica que éste establece entre los acercamientos de tipo *etic* / *emic* con respecto a un objeto determinado, una descripción que nos permita, por un lado, considerar como “danzas” a determinadas realidades que habrían podido quedar fuera de este trabajo y, por otro, contrastar esta idea general con la información de los textos, fuente principal de nuestro estudio¹²¹.

Además, dotaremos a la investigación de un nuevo sistema de clasificación con miras expositivas pero que, a su vez, permita visualizar el panorama general de las danzas de Roma en todo su conjunto. Este tipo de planteamiento circular y no rígido servirá de guía para la organización de los capítulos centrales de la tesis pero puede ser una distribución muy útil para futuras investigaciones, dada su naturaleza relacional.

En cuanto a los contenidos del trabajo, tenemos el propósito de comentar los principales eventos que albergan danzas en el mundo romano y evaluar las reacciones de los latinos ante la práctica o la contemplación de un baile. En este sentido, creemos que el análisis de esta disciplina constituye, además, un medio apropiado para conocer aspectos fundamentales de una cultura, de modo que, en última instancia, observaremos el influjo de determinados géneros de baile sobre otras manifestaciones artísticas

¹¹⁹ En este sentido y orientado al ámbito griego, F. NAEREBOUT (1997: 326) aboga por llevar a cabo “una historia *con* la danza y no una historia *de* la danza”.

¹²⁰ Son indispensables, para ello, algunas ideas recogidas en § I.3.2 sobre los estudios de pantomima de los últimos años, así como trabajos recientes sobre danzas griegas (§ I.2.3 y § I.2.4).

¹²¹ Podríamos decir, en este caso, que seguimos la perspectiva de K. LATTE (1913), a la hora de tener en cuenta el valor del léxico latino como fuente principal de información, sobre todo en combinación con otros materiales.

o literarias e intentaremos valorar hasta que punto una danza tiene o no una relación directa con determinados acontecimientos históricos.

Todas estas reflexiones nos permiten relativizar las posturas más reacias a tener en cuenta el estudio de la danza de Roma, una práctica que, como ya hemos venido advirtiéndolo, ha sido siempre considerada “menor”.

En última instancia, se pretende ofrecer un conjunto de materiales que sean de utilidad para futuras investigaciones en este terreno (dos glosarios de términos griegos y latinos con sus respectivas fuentes, así como una antología que recoja los textos comentados en la tesis).

CAPÍTULO III: LÉXICO LATINO DE LA DANZA

Lumière

M. Béjart, Lausana 2001

1. CARACTERÍSTICAS DEL VOCABULARIO LATINO

Los lexicógrafos griegos y otros tratadistas de época imperial atestiguan más de cien tipos de baile, pasos y figuras pertenecientes a todas las áreas geográficas de la Hélade que muestran la riqueza del griego en este dominio semántico (Poll. 4,95 ss.; Ath. 629 ss.). El latín, en cambio, se sirve de un vocabulario más genérico y bastante limitado, reflejo, tal vez, del escaso interés de los romanos por sistematizar la danza en un plano teórico (Garelli-François 1995: 30-31); un vocabulario, de todos modos, que resulta muy interesante si lo analizamos en una perspectiva de conjunto.

En el campo semántico de la danza, los términos latinos que podríamos considerar paradigmáticos son, por un lado, el verbo *salto* (“bailar”) y sus compuestos más frecuentes (*exsulto*, *insulto*) y, por otro, el sustantivo abstracto derivado de éste (*saltatio*), que analizaremos en este capítulo junto a los adjetivos que designan a los profesionales de la danza (*saltator* / *saltatrix*). En latín tardío, surgen, además, los neologismos *ballo* / *ballatio*, que tendrán continuidad en las lenguas romance.

Junto a ellos, se documenta una serie de palabras de significado más amplio, por ejemplo, verbos de manera de movimiento y expresión física o anímica (*moueo*, *ludo* o *bacchor*) que, dependiendo de su complementación y su contexto, designan también esta actividad. La situación del latín no hace sino confirmar la idea de que la mayoría de las palabras que significan “bailar” en las lenguas indoeuropeas más antiguas se ba-

san etimológicamente en nociones como “saltar”, “hacer girar”, “delirar” o “jugar” (Baldi 2010: 26). Además de estos verbos simples (*salto*, *ballo*, *moueo*, *ludo*), en los textos poéticos son habituales las construcciones con verbos de apoyo (fundamentalmente verbos agentivos del tipo *ago*, *do*, *duco* o *fero* unidos a los sustantivos griegos *chorus* y *chorea*) referidas, sobre todo, a las danzas de grupo.

Por otra parte, conviene recordar que muchas de las expresiones del campo semántico de la danza provienen directamente del griego: algunos términos, como *pyrricha*, *sicinnis* o *cordax*, designan bailes importados que siguen practicándose en territorio romano; otros, en cambio, transmiten una noción de danza próxima a los ideales griegos de orden, perfección y armonía que, como en el caso de *chorus* y, sobre todo, *chorea*, están limitados a contextos muy precisos. De todos modos, los autores latinos suelen emplear estos sustantivos griegos de forma más general y modificando a veces su significado originario más concreto. Así, por ejemplo, el término *pyrrica* pasa a designar cualquier tipo de danza armada, incluso una pantomima, mientras *cordax* se usa, con frecuencia, como sinónimo de baile obsceno.

Junto a todos estos ejemplos y, dejando de lado el vocabulario específico de la pantomima¹²², hay algunos términos en latín, más concretos, que por sus propias características y su estrecha vinculación a la cultura latina merecen ser tenidos en cuenta: en primer lugar, *tripudium* (y el verbo derivado *tripudio*), un sustantivo antiguo que hace referencia a bailes de origen religioso o de naturaleza guerrera y que se acaba empleando, con un sentido más general, en todo tipo de textos literarios. Además, el sustantivo antiguo *bellicrepa*, que hace referencia a una danza instaurada por Rómulo, los verbos vinculados a la actividad de los Salios (*amptuare* y *redamptuare*) o el nombre de la danza ecuestre del *Lusus Troiae*. Es también muy llamativa la palabra *staticulus*, que designa, “a la latina”, una práctica oriental mencionada por Plauto y otros autores arcaicos, así como la lista de apelativos para denominar a los profesionales de la escena: *cinaedi*, *circulatores*, *emboliariae*, *exodiarii*, *funambuli*, *grallatores*, *ludii*, *mimi*, *petauristae*, etc.

¹²² Acerca de la pantomima, *vid. infra* § VII.2, donde veremos que confluyen expresiones del campo de la danza y el vocabulario más característico del ámbito teatral. Para el estudio que aquí nos ocupa, y a menos que sea necesario, dejaremos de lado el examen puntual de tecnicismos que ya han sido analizados en las monografías sobre pantomima.

La situación aquí resumida, menos rica que la que presenta el vocabulario griego, ayuda a entender el desinterés de algunos estudiosos modernos por las danzas de Roma, danzas que consideran tan limitadas en número y en originalidad como el léxico que las designa¹²³.

Y, sin embargo, el análisis de todos estos conceptos, su evolución y su funcionamiento en latín nos plantea, en última instancia, cuestiones diversas que tienen que ver con la presencia de la danza en la sociedad romana: por qué los hablantes latinos emplean un término tan amplio para referirse a la danza (*salto*)¹²⁴, cómo funcionan sus compuestos (*insulto*, *exsulto*), de qué manera el resto de términos (*tripudio*) coincide con la expresión del verbo genérico o hasta qué punto las alternativas menos matizadas pueden considerarse sinónimos (*ludo*, *moueo*, y otras construcciones con verbos de apoyo). Por último, es también interesante comprobar la evolución de este vocabulario y las alternativas que ofrecen los verbos de nueva creación, como *ballo*.

Para responder a estas cuestiones, un aspecto fundamental es el análisis de la relación entre la semántica de cada término y las estructuras sintácticas más estrechamente ligadas a ellos¹²⁵. Así, por ejemplo, la descripción de las estructuras básicas de complementación (sintácticas y semánticas) de los verbos que expresan la idea de bailar en

¹²³ Un buen ejemplo de esta visión simplista es el trabajo de P. BOURCIER (1989: 261 ss) quien asocia de manera intrínseca “la pobreza del vocabulario latino a la pobreza de la orquestica romana en general”, sin mayores matizaciones.

¹²⁴ A veces, incluso, los textos presentan el frecuentativo de *salto* > *saltito* (“bailar con vehemencia”), con una complementación similar a la de los demás verbos de bailar. Cf. Fronto p. 154,4v.d.H.; Tert. *coron.* 10; Arnob. *nat.* 2,42 y 6,26; Hier. *virg. Mar.* 18; Macr. *Sat.* 3,14,14; Hist. Aug. *Aurelian.* 6,4.

¹²⁵ Empleamos para ello la perspectiva de análisis y la metodología de la Gramática Funcional, cf. S. DIK (1989 y 1997) y D. GARCÍA VELASCO (2003). Para la formalización de los marcos predicativos de los verbos de bailar he tomado como referencia los trabajos recogidos en J. M. BAÑOS *et al.* (eds.) (2003) y M. E. TORREGO *et al.* (eds.) (2007). Una parte importante de este estudio ya se realizó en la memoria de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en 2006. Cf. también Z. ALONSO (2007: 104-113) para el estudio de complementación del verbo *salto*.

latín nos permite determinar cuántos marcos predicativos corresponden a dichos verbos y hasta qué punto estos esquemas básicos son comunes a todos ellos¹²⁶.

2. SALTO: UN VERBO PROTOTÍPICO

La estructura sintáctica del verbo *salto* (> *salio* + *-to) puede parecer muy simple si pensamos en “bailar” como verbo monovalente y, por tanto, intransitivo, con la posibilidad, a lo sumo, de presentar un complemento interno (ya sea etimológico o no). Sin embargo, el análisis detenido de sus estructuras de complementación es algo más complejo de lo que a primera vista pudiera parecer.

Tomando como punto de partida las informaciones de los diccionarios y del corpus seleccionado¹²⁷, el verbo *salto* se puede aplicar a dos acciones bien diferenciadas: la primera se refiere a la mera acción de mover el cuerpo saltando al son de una música. La segunda, en cambio, indica la acción de representar, mediante el baile, ya sea una obra en general, ya sea un personaje en particular.

Formalizadas como marcos predicativos¹²⁸, tendríamos dos estructuras de complementación que se corresponden con estas dos acciones, una de naturaleza intransitiva (texto 1), la más frecuente, y otra con un acusativo Objeto referido a la entidad representada (texto 2). En términos sintácticos, mientras el primer predicado sólo exige un argumento (Sujeto), el segundo marco requiere dos (Sujeto y Objeto):

(1) ego **saltabo**? Sanus hercle non es (“¿Que yo **baile**? ¡Por Hércules! Tú no estás bien de la cabeza”, Plaut. *Men.* 198)

¹²⁶ O sea, “buscar paralelismos y estudiar las diferencias entre las estructuras de complementación de los diversos términos de la lengua, lo cual permitirá identificar rasgos léxicos comunes y establecer clases y grupos semánticos de términos”, J. M. BAÑOS *et al.* (2003: 10).

¹²⁷ Para todos los términos examinados en el presente capítulo hemos utilizado los *corpora* de *Brepolis* (*series A y B*) y del *PHI*, seleccionando textos literarios desde el s. II a. C. hasta el s. IV d. C. Para los documentos epigráficos, hemos consultado el corpus de Manfred Clauss (n. 117).

¹²⁸ “Cada predicado está asociado a un conjunto de informaciones que determinan las características fundamentales de su uso correcto y que conforman su marco predicativo. Por lo tanto, el marco predicativo constituye una especie de plantilla de la estructura de complementación que subyace a todos los usos correctos de cada predicado”, J. M. BAÑOS *et al.* (2003: 12-13).

(2) et plaudas, **aliquam mimo saltante puellam** / et faueas illi, quisquis agatur amans (“aplaude **al mimo que represente bailando a una joven** y da tu aprobación favorable a aquel que haga el papel de amante”, Ov. *ars.* 1,499-500)¹²⁹

Desde un punto de vista diacrónico, conviene señalar que los primeros testimonios de *salto* sólo documentan empleos intransitivos (texto 1), es decir sin otra complementación argumental que el Sujeto. Sin embargo, durante el siglo I a. C., el verbo adquiere un nuevo sentido que se refleja en su estructura de complementación hasta convertirse en un verbo transitivo (texto 2). Horacio (*Satirae*) y Ovidio (*Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*...) son los primeros autores en documentar lingüísticamente una nueva realidad histórica y cultural¹³⁰. Hasta ese momento, el verbo *salto* había significado solamente “bailar”, pero coincidiendo con la llegada a Roma de la pantomima, el término desarrolla una nueva estructura sintáctica asociada a un nuevo significado: los movimientos ejecutados por el actor tienen el fin de representar algo.

Así pues, la presencia de una nueva práctica cultural en la vida romana tiene su reflejo inmediato en la lengua, en la medida en que es preciso expresar lingüísticamente esta nueva forma de representación escénica. Y un verbo que designaba en un principio cualquier variante de movimiento acompañado de música, pasa a designar también una actividad más compleja que es, en cierto modo, una forma de comunicación con una estructura sintáctica y semántica propia.

2.1 LA ESTRUCTURA INTRANSITIVA

La estructura sintáctica monovalente, empleada para designar cualquier tipo de movimiento rítmico, presenta, con frecuencia, un complemento con cierto peso informativo que expresa el modo o la manera según la cual se realiza la acción de bailar:

(3) aut si ego canto, tu autem **ad aliam uocem** saltas, nec si quidem me paenitet (“pero si yo canto, tú, mientras tanto, bailas **al son de otra voz**, la verdad esto no me disgusta”, Aug. *epist.* 26,2)

¹²⁹ Mientras no se indique lo contrario, las traducciones al español de los ejemplos latinos son propias. Las traducciones de textos griegos, en cambio, están tomadas de otros autores.

¹³⁰ De hecho, mientras que la estructura intransitiva del verbo *salto* puede aparecer en cualquiera de los géneros literarios, los usos transitivos se documentan sobre todo en el género satírico y sus variantes.

(4) ...**stulte** saltatum te inter uenisse cinaedos (“... que tú viniste a bailar **a lo loco** entre bailarines afeminados”, Lucil. 32)

(5) ait hac laetitia Deiotarum elatum uino se obruisse in conuiuioque **nudum** saltauisse (“dice que, fuera de sí por la alegría, Deyotaro se hartó de vino y bailó **desnudo** en medio del banquete”, Cic. *Deiot.* 26)

Como se puede ver, las posibilidades formales del complemento de Modo son muy variadas: un sintagma preposicional (texto 3) que hace referencia al ritmo de la danza o a su acompañamiento musical, un adverbio modal (texto 4) o un adjetivo predicativo del Sujeto (texto 5). La diferencia entre unos y otros estriba en que se insertan en distintos niveles de la estructura de la frase: dejando al margen los predicativos, que varían según los casos, los sintagmas preposicionales proporcionan, por lo general, una información sobre la manera concreta en que se realiza la acción, mientras que el empleo de adverbios pueden expresar, además, una valoración subjetiva sobre el conjunto de la proposición.

La información que proporciona este complemento suele ser relevante, razón que explica su elevada frecuencia en los textos (un 27% de los casos de *salto* intransitivo explicita el complemento de Modo): la falta de verbos más precisos para designar modos concretos de danza, hace casi obligada la presencia de este tipo de determinaciones para *salto*, concretando rasgos relativos a la danza que describe o llamando la atención sobre sus características.

En este mismo sentido, junto con los complementos de Modo, encontramos en las estructuras intransitivas de *salto* otras formas de complementación en el nivel representativo de la frase¹³¹ que merecen un comentario específico. Se trata de complementos internos en acusativo (textos 6 y 7) y en ablativo (texto 8), estos últimos más habituales en los textos tardíos:

(6) **haec gloriosa** sapientis **saltatio quam** saltauit Daud (“**aquella danza gloriosa** del sabio **que** bailó David”, Ambr. *epist.* 27,8)

¹³¹ Una buena explicación del nivel representativo de la frase se encuentra en M. E. TORREGO y J. DE LA VILLA (2009: 59-60). Cf. también D. GARCÍA VELASCO (2003: 163-173).

(7) in his unum -quod me rei publicae maxime miseritum est- puerum bullatum, petitoris filium non minorem annis duodecim, cum crotalis **saltare, quam saltationem** impudicus seruulus honeste saltare non posset (“y, entre ellos –esto es lo que más pena me hizo sentir por la República- a un niño con la bula, de no más de doce años, hijo de un candidato, **bailar** con los crótalos **una danza que** no habría podido bailar con decoro ni un esclavo impúdico”, Scip. min. or. frg. 30,12)

(8) haec et alia illudentes, et **quodam** amentia **tripudio saltantes** loquebantur (“estas y otras cosas decían riéndose y **bailando** locamente una especie de **tripudio**”, Hier, in Zach. 3,12)

En primer lugar, estos acusativos internos pueden presentar identidad etimológica con la raíz verbal (“bailar un baile”), como *saltus* o *saltationem* (textos 6 y 7), pero lo más habitual es que presenten una raíz diferente a la del verbo *salto* (“bailar un tipo de baile”):

(9) nequeo, leno, quin tibi **saltem staticulum** olim quem Hegea faciebat (“no me resisto, lenón, a **bailar**, al menos para ti, **las estatuillas que** en otro tiempo bailaba Hegeas”, Plaut. *Persa* 824)

Estos acusativos también presentan una afinidad semántica, pues siempre hacen referencia al nombre de una danza existente, como el *staticulus* o la pírrica (Suet. *Iul.* 39,2; Apul. *met.* 10,29), entre otras. La diferencia más destacable entre los dos tipos de acusativo radica, en todo caso, en el grado de información que proporcionan pues, mientras los acusativos de tipo (9) designan bailes conocidos con rasgos y características propias (*staticulus*), los ejemplos anteriores ofrecen una información más limitada, acompañada, generalmente, de adjetivos, relativos o indefinidos (*gloriosa* / *quam*) que ayudan a acotar el tipo de danza mencionada. Podríamos hablar, por tanto, de una escala gradual de información proporcionada por los acusativos internos.

En cuanto a los ablativos internos (texto 8), éstos podrían compararse con expresiones españolas como “bailar por bulerías”, entendiendo el complemento como una

manera de bailar según el ritmo pautado en cada caso¹³², y no como Instrumento o Causa, que son las funciones más típicas de los ablativos internos. De hecho, existen ejemplos de Ablativo Instrumental que se refieren, sobre todo, a la parte del cuerpo con la que se baila en cada momento (Apul. *met.* 10,17; Ambr. *Hel.* 18,66; Ps. Cato *Mus.* 6, etc.): informativamente, esta aportación es mucho más relevante que la que ofrece un Ablativo interno ya que, con frecuencia, los romanos tienden a especificar la parte del cuerpo con la que se baila (Garelli-François 1995: 30).

Más allá de las diferencias entre unos y otros complementos internos, lo importante es señalar la justificación pragmática de su empleo: el valor informativo que aportan es muy similar al del complemento de Modo dado que acotan y restringen el significado de un verbo tan genérico como *salto*. Se trata, por tanto, de una forma de focalización léxica puesto que aportan una especificación al verbo con el que comparten una parte de su significación¹³³.

2.2 LA ESTRUCTURA TRANSITIVA

El 9% de los ejemplos recogidos en el corpus analizado (ss. II a. C. - IV d. C) se corresponde con una estructura transitiva, un empleo nuevo del verbo *salto*, menos frecuente pero muy relevante. Este segundo marco predicativo se asocia a un significado específico, que el *Oxford Latin Dictionary* (OLD) parafrasea como “to portray (a character) by dancing, to represent (songs, stories, etc.) by dancing”:

(10) Campanum in morbum, in faciem per multa iocatus, / **pastorem saltaret**
uti **Cyclopa** rogabat (“después de muchas bromas por su enfermedad campana y
por su cara, le rogó que **bailase el Cíclope pastor**”, Hor. *sat.* 1,5,62-63)

¹³² Como curiosidad añadiremos que, más que “bailar por bulerías”, podríamos usar el ejemplo de “bailar por alegrías”, una acepción más acorde, sin duda, con el significado y la evolución de estos términos en las lenguas Romances (*vid. infra* § III.2.4).

¹³³ Dejando a un lado los problemas teóricos que plantea la caracterización funcional de los complementos internos, para lo que remitimos a J. DE LA VILLA (2007: 265-272), lo que sí resulta claro es que este tipo de acusativos son cualitativamente distintos de los acusativos del marco transitivo de *salto* que estudiaremos a continuación pues en estos casos el objeto redundante en el significado del verbo.

(11) **carmina** quod pleno **saltari nostra** teatro ... scribis (“...en cuanto a lo que me escribes de que **mis poemas se bailan** en un teatro abarrotado”, Ov. *trist.* 5,7b,1)

(12) **saltabat** Hylas **Oedipodem** (“Hilas **bailaba el Edipo**”, Macr. *Sat.* 2,7,15)

Dado que los primeros testimonios coinciden con la aparición en Roma de la pantomima a finales del s. I a. C., es más que probable que el nuevo significado del verbo esté asociado a esta circunstancia histórica. De ser así, la evolución diacrónica de *salto* vendría a mostrar que las necesidades de comunicación y las circunstancias culturales influyen en el uso de la lengua, con la adopción de nuevas construcciones lingüísticas o el desarrollo y modificación de las ya existentes.

Aparte de los ejemplos en textos literarios, los empleos transitivos de *salto* también se documentan en soporte epigráfico (AE 1956, 00122 y AE 1968, 00074), como muestra de la extensión de este tipo de construcciones a todos los niveles¹³⁴.

En cuanto al marco predicativo de la estructura transitiva, las divergencias que presenta con respecto al uso intransitivo de *salto* tienen que ver con la naturaleza del Sujeto, con el tipo de evento descrito por la predicación (Dik 1989: 98) y, sobre todo, con las características del Objeto.

En primer lugar, el nuevo significado del verbo implica que el Sujeto de la predicación sea siempre una entidad humana y, la mayor parte de las veces, restringida al ámbito de los profesionales de la danza pues, debido al carácter técnico y específico de *salto* en este caso, sólo una persona experta es capaz de ejecutar, bailando, la representación de un personaje. En el siguiente pasaje de Suetonio (texto 13), por ejemplo, el empleo de los verbos (*salto* / *ago*) sirve precisamente para distinguir la especialidad de unos profesionales de la escena frente a otros (Boissier 1861: 336) pues, mientras que los pantomimos representan el contenido de una tragedia bailando (*saltauit*), los actores simplemente actúan (*egerat*):

¹³⁴ Mientras que la primera de estas inscripciones, procedente de Numidia, relata que un pantomimo “representaba piezas bailando” (*notas qui semper cum / saltaret fabulas*), la otra es un epitafio datado entre los siglos II-III d. C., hallado junto a las termas de Caracalla, una composición en hexámetros que enumera las cualidades de una respetable bailarina de pantomimas encargada de representar, entre otras cosas, a las divinidades femeninas (*ut diuas placidas saltauit*). Sobre las distintas conjeturas que se han hecho de este texto y su reconstrucción, cf. J. H. STARKS JR. (2008: 138-145).

(13) ...et **pantomimus Mnester** tragoediam **saltauit**, quam olim Neoptolemus tragoedus ludis, quibus rex Macedonum Philippus occisus est, egerat (“...y **el pantomimo Mnester bailó** la misma tragedia que antaño había representado el actor trágico Neoptólemo durante los juegos en los que murió Filipo, rey de los macedonios”, Suet. *Cal.* 57,4,1)¹³⁵

Por otra parte, los usos transitivos de *salto* implican un proceso de comunicación similar al de los verbos de lengua tipo *dico*: la finalidad principal de esta práctica no es el baile en sí mismo sino la expresión de unos contenidos dirigidos a un público determinado. La estructura transitiva de *salto*, además, se asocia a predicaciones télicas, es decir, la acción se concibe con un final (texto 14), a diferencia de la estructura intransitiva que no implica, necesariamente, la realización de la acción¹³⁶:

(14) cygnus et stuprator peccat inter pulpita, / **saltat tonantem tauricornem** ludius (“un cisne violador delinque en escena, un ludión **representa bailando a un tonante con cuernos de toro**”, Prud. *perist.* 10,221-222)

Frente a los acusativos internos de la estructura intransitiva, aquí el Objeto no describe el mismo proceso que el verbo del que depende ni guarda afinidad semántica con él, es decir, no se trata de un tipo baile sino de una representación concreta que, como muestran los ejemplos anteriores, puede ser una pieza cualquiera (texto 11), un personaje (texto 12) o, incluso, el título de una obra¹³⁷. Además, los acusativos que encontramos en esta estructura tampoco se asocian a contextos de focalización pragmática que veíamos en los usos de *salto* intransitivo. El proceso descrito en este último caso es, entonces, mucho más concreto, como también lo es el significado del verbo.

¹³⁵ Efectivamente, los sujetos que aparecen vinculados a esta construcción en el corpus son siempre nombres de pantomimos famosos (*Hylas*, *Mnester*, *Triphallo*, *Bathyllo*) o de especialistas en la materia (*mimus*, *pantomimus*, *ludius*, *histrio*, etc.).

¹³⁶ De acuerdo con el rasgo de la “telicidad”, una *Acción* puede ser considerada como una *Actividad* ([+tel.]) o una *Realización* ([+tel.]). Sobre estos conceptos, cf. por ejemplo, J. C. MORENO CABRERA (2000: 325-329).

¹³⁷ En caso de que el Acusativo haga referencia a un personaje (texto 8), puede corresponderse con el título de la obra representada.

2.3 UN PROVERBIO SIGNIFICATIVO: *SALTAT SENEX*

La información que transmiten los refranes, paremias y expresiones fraseológicas responde, con frecuencia, al proceso de evolución y asentamiento de las distintas realidades en la lengua¹³⁸: como reflejo simbólico de acontecimientos y experiencias colectivas, los refranes contienen, en muy poco texto, noticias muchas veces relevantes desde el punto de vista cultural. Así, en el caso de Grecia y Roma, el análisis paremiológico de sus expresiones más extendidas revela la posición de los antiguos con respecto a numerosas situaciones cotidianas¹³⁹.

En griego, por ejemplo, según recoge Erasmo de Rotterdam en los *Adagiorum chiliades* (1500-1536), existe, al menos, una decena de proverbios con alusiones directas a la práctica del baile, un conjunto que pone de manifiesto la presencia habitual de los coros en las *poleis* y de la realidad cultural de la danza en este contexto¹⁴⁰. Traducidas algunas, al latín, en el texto de Erasmo¹⁴¹, pensamos que se trata de refranes y expresiones fraseológicas que, por su carácter idiomático, plantean dificultades en su traducción literal al castellano:

¹³⁸ Sobre estas cuestiones cf. V. GARCÍA YEBRA (1993: 11-14) y, sobre todo, J. CASCAJERO (1995: 113-116) y (1999: 36 ss.).

¹³⁹ Aparte de los repertorios elaborados en la Antigüedad, la selección más famosa de refranes antiguos es, sin duda, el trabajo que Erasmo de Rotterdam publicó en 1500 y revisó durante toda su vida, los *Adagia*. En España, podemos destacar la obra de G. M. CARO Y CEJUDO (1675), con clara influencia de Erasmo. Hoy en día contamos con excelentes recopilaciones, como el diccionario de sentencias de R. TOSI ([1993] 1995), el de J. CANTERA (2005) o la colección de F. GARCÍA ROMERO & R. M. MARIÑO (1999).

¹⁴⁰ Los *Epítomes de Zenobio* recogen, además, otros tantos refranes que no hemos incluido aquí ya que, a pesar de su origen y significado, no se forman a partir de los términos que estamos analizando, cf. F. GARCÍA ROMERO & R. M. MARIÑO (1999: 190). El más famoso de todos ellos es, sin duda, el proverbio “a Hipoclide no le importa” (Ὁὐ φροντὶς Ἱπποκλείδῃ, cf. también Hdt. 6,129-130), un refrán que hace referencia al momento en que, a causa de sus vergonzosas danzas, este noble griego perdió la posibilidad de casarse con la hija de Clístenes y que comentaremos en § VIII.

¹⁴¹ Algunos pudieron haber adquirido una cierta repercusión en latín tardío y las lenguas romances gracias, precisamente, a este tipo de compilaciones. En el caso de la expresión *extra chorum saltare*, por ejemplo, sabemos que EL BROCENSE (1587) emplea este mismo refrán traducido al español en el *Minerva sive de causis linguae latinae* (3,14a), cuando se queja de un predicador charlatán.

- in tenebris saltare (“andar a tientas”; 1,9,40)
- in alieno choro pedem ponere (“meterse donde no le llaman”; 2,2,51)
- lupus circum puteum chorum agit (“no desistir en empeños imposibles” / “¡y vuelta la burra al trigo!”; 2,2,76)
- extra chorum saltare (“hablar fuera de lugar o más de la cuenta”; 2,6,67)
- pyrrichen oculis prae se ferens (“tener una mirada desafiante”; 3,7,71)

A diferencia de lo que ocurre con respecto a estas sentencias griegas de temática teatral y coreográfica, o con las que versan sobre asuntos deportivos (García Romero 2001), son muy pocos los proverbios latinos relacionados directa o indirectamente con la actividad de la danza.

Además, los *Adagia* recogen otros casos que resultan, cuanto menos, llamativos. En primer lugar, Erasmo cita expresiones latinas poéticas o literarias que, con el paso del tiempo, se van fijando como proverbios: así, el de Rotterdam interpreta como sentencia una frase de Marcial (*in toga saltantis personam inducere*, “vestir al bailarín con la toga”; Mart. 2,*praefatio*,8) que no sabemos hasta qué punto pudo haberse consolidado como sentencia en su propia época, referida a aquellos que muestran un comportamiento fuera de lo habitual. En cuanto a los refranes y expresiones idiomáticas hay dos ejemplos particularmente interesantes:

(15) in illud nunc impetum facio, in quo tu uirginitatem et nuptias comparando, disertus esse uoluisti. risimus in te prouerbium, **camelum uidemus saltitantem** (“ahora dirijo mi ataque contra aquel pasaje en el que tú quisiste ser elocuente comparando la virginidad con el matrimonio. Me burlo de ti con el proverbio que dice «**vemos a un camello bailando sin parar**»”, Hier. *virg. Mar.* 18)

(16) omnia secunda: **saltat senex** (“todo en orden: **baila el viejo**”, Serv. *Aen.* 3,279)

El primero es una expresión citada por Jerónimo en su discurso *Contra Helvidio*, refiriéndose a las ocasiones en las que uno pretende ser algo que no es. En realidad, esta expresión no proporciona información sobre un acontecimiento histórico puntual pero el *adínaton* de un camello bailando (empleando aquí el frecuentativo *saltito*) refleja claramente la opinión del autor sobre el típico comportamiento de alguien que que está totalmente fuera de lugar, y de ahí la pertinencia de la comparación empleada.

La segunda cita corresponde al único adagio que conservamos de época clásica, un refrán que, más que por la expresión en sí misma, interesa por las explicaciones que ofrecen los gramáticos de la Antigüedad al vincular el contenido del proverbio a una situación histórica muy concreta.

Tanto Servio (texto 16) como los fragmentos de los mimógrafos antiguos (Mim. inc. frg. 1) atestiguan el uso del verbo *salto* en la segunda parte del refrán (*saltat senex*), mientras que el tratado *De Verborum Significatione* de Festo (texto 17) presenta una laguna que ha sido restituida, ocasionalmente, con el verbo *cano* (<est dum cantat>). De las dos posibilidades, la primera parece más plausible (Jory 1970: 237), no sólo porque el texto de Servio carece de lagunas sino también porque lo confirma la lectura completa del propio pasaje de Festo donde, en otro punto del relato, especifica la actividad del viejo diciendo que baila al son de una flauta (*ad tibicinem saltaret*):

(17) solebant <enim saltare> in o<rc>hestra, dum <in scaena actus fa>bulae componeren<ur, cum gestibus ob>scaenis. / Salua res <est **dum cantat**> **senex**". quare parasiti Apollonis in scaena dictitent, causam Verrius in lib. V, quorum prima est p littera, reddidit, quod C. Sulpicio, C. Fulvio cos., M. Calpurnio Pisone praetore urb. faciente ludos, subito ad arma exierint, nuntiatio aduentus hostium, uictoresque in theatrum redierint solliciti, ne intermissi religionem adferrent, †instaurati qui† essent: inuentum esse ibi C. Pomponium, libertinum mimum magno natu, **qui ad tibicinem saltaret**. Itaque gaudio non interruptae religionis editam uocem nunc quoque celebrari. At in hoc libro refert Sinni Capitonis verba, quibus eos ludos Apollinares Claudio et Fulvio cos. factos dicit ex libris Sibyllinis et uaticinio Marci uatis institutos, nec nominatur ullus Pomponius. Ridiculeque de ipsa appellatione parasitorum Apollinis hic causam reddit, cum in eo praeterisset. Ait enim ita appellari, quod C. Volumnius, qui **ad tibicinem saltarit**, secundarum partium fuerit, qui fere omnibus mimis parasitus inducatur ("solían bailar en la orquesta con gestos obscenos mientras, en el escenario, se desarrollaba la representación de una obra. «Todo va bien mientras que cante el viejo». Por qué razón los Parásitos de Apolo declaman este verso en el escenario, es Verrio quien lo explica en el libro cinco, que empieza por la letra "p": pues siendo cónsules C. Sulpicio y C. Fulvio, había organizado unos juegos el pretor urbano M. Calpurnio Pisón; de repente, con el anuncio de la llegada de los enemigos, todos salieron corriendo a tomar las armas y volvie-

ron al teatro victoriosos pero preocupados porque pensaron que habían interrumpido el ritual y que los juegos tenían que ser repetidos. Allí se encontraba C. Pomponio, un mimo liberto de edad avanzada **que bailaba al son de un flautista**. Así que también se celebró con alegría la noticia divulgada de que no se había interrumpido el ritual religioso. Pero en este libro relata también las palabras de Sinio Capitón por las que se dice que, en el consulado de Claudio y Fulvio, se celebraron los juegos Apolinales y que estos juegos fueron instituidos de acuerdo con los Libros Sibilinos y el vaticinio del adivino Marco, pero no menciona a ningún Pomponio. Resulta ridículo, entonces, proponer este episodio como origen del nombre de los parásitos de Apolo precisamente cuando no se menciona en la obra. En efecto, dice que se les llama así porque C. Volumnio, que **bailaba al son de un flautista**, estaba encargado de las segundas partes, que para casi todos los mimos es la representación del parásito”, Fest. p. 326)

Desde un punto de vista histórico, ambos gramáticos vinculan el origen del proverbio a un acontecimiento puntual que tuvo lugar durante la celebración de los *Ludi Apollinares* en el año 212-211 a. C.: comenzada la función, los espectadores salieron del circo armados, temerosos de un ataque por parte de las tropas de Aníbal. Una vez ahuyentados los enemigos, pensaron que habían desencadenado un mal presagio por no haber completado los *ludi*. Sin embargo, al volver a entrar en el circo, se dieron cuenta de que un viejo aún bailaba para aplacar a los dioses, por lo que no hubo necesidad de reinstaurar los juegos. Verosímil o no, de esta anécdota nace la expresión *omnia secunda: saltat senex* (Serv. Aen. 3,279) o *salua res est: saltat senex* (Serv. Aen. 8,110).

Más allá de la explicación histórica¹⁴², la información de los gramáticos proporciona datos significativos sobre los juegos romanos, su vinculación a la esfera de lo religioso y, por supuesto, sobre el papel de la danza como elemento integral en su desarrollo: aunque la anécdota no hubiese sucedido nunca, sabemos que, al menos durante el período clásico, el ejercicio del baile como práctica religiosa se concebía como uno de los pasos necesarios para el correcto cumplimiento de determinadas celebraciones rituales¹⁴³.

¹⁴² Conocida, al menos, desde los tiempos de Sinio Capitón, fuente de Festo en el s. I a. C.

¹⁴³ Vid. *infra* §. V y VI.

2.4 COMPUESTOS DE SALTO: *EXSULTO* E *INSULTO*

Junto al estudio del término prototípico, resulta interesante observar el comportamiento de los verbos preverbiados sobre la base *salto* y comprobar si admiten el mismo tipo de complementación o si, por el contrario, responden a marcos predicativos distintos.

Ernout–Meillet ([1932] 2001: 590) enumeran la lista de verbos formados sobre la raíz *-sulto* (*adsulto*, *disulto*, *exsulto*, *insulto*, *persulto*, *praesulto*, *resulto*, *subsulto* y *transulto*) verbos que, por lo general, suelen tener un significado más afín al de *salio* (“saltar”) que al del frecuentativo *salto* (“bailar”), con la excepción de *exsulto*, *insulto* y, en parte, *desulto* que presentan, como veremos, similitudes con los usos intransitivos de *salto*.

Así, el diccionario etimológico añade una forma relacionada con *desulto* (“saltar, brincar hasta el final”) que caracteriza de “reciente, sin apofonía”, cuyas características son muy similares a las del verbo *salto*. Se trata de la forma *desaltato* que documenta Salustio:

(18) saltabat autem nonnumquam etiam noctu; et quondam tres consulares secunda uigilia in Palatium accitos multaque et extrema metuentis super pulpitum conlocavit, deinde repente magno tiliarum et scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prosiluit ac **desaltato cantico** abiit (“a veces bailaba también de noche y, en cierta ocasión, en la segunda vigilia, mandó llamar a palacio a tres ex cónsules a quienes, cuando se temían lo peor, les hizo subir a un palco; luego, en medio de un estruendo de flautas y escabeles, apareció de repente con un manto de mujer y una túnica talar y, **tras bailar una pieza**, se retiró”, Suet. *Cal.* 54,2)

Este caso, además de ser el único compuesto formado sobre la base *-salto* sin apofonía (y por tanto reciente), es llamativo porque se construye del mismo modo que los ejemplos transitivos de *salto*. Además, el preverbio resultativo (*de-salto*) es congruente con el rasgo de telicidad propio de estas construcciones¹⁴⁴.

Dejando a un lado este ejemplo aislado y volviendo a los dos compuestos más afines al verbo *salto* (*exsulto* e *insulto*), hemos de decir que el estudio diacrónico de am-

¹⁴⁴ Vid. *supra* § III.2.2.

bos términos resulta muy interesante, sobre todo desde un punto de vista cognitivo (García Jurado 2001: 755 ss.) ya que, por sus respectivas evoluciones, los dos extienden el significado de *salto* a un plano intelectual y menos físico, aunque se refieran a situaciones opuestas¹⁴⁵.

En el caso de *exsulto* (también *exulto*), los textos documentan su significado originario de “bailar intensamente”, hecho que revela la proximidad del compuesto con respecto al verbo *salto*, con la salvedad de que aquí la práctica del baile se entiende de forma más intensa o con un menor control:

(19) daturin estis aurum? **exultat** planipes (“¿Vais a gastaros el oro? **Baila** un mimo”, *Atta com.* 1)

Con el paso del tiempo, este verbo va perdiendo su sentido originario, una acción puramente física (“saltar”, “bailar”), para designar la manifestación externa de la alegría y, con ello, un estado de ánimo (“estar exultante de alegría”):

(20) uestibulum ante ipsum primoque in limine Pyrrhus / **exultat** telis et luce coruscus aena (“delante del mismo vestíbulo, en la entrada principal, Pirro **exulta** resplandeciente con sus armas y el brillo del bronce”, *Verg. Aen.* 2,469-470)

(21) exclamat, ‘mecum mea uota feruntur!’ / **exultatque** et uix animo sua gaudia differt / barbarus et nusquam lumen detorquet ab illa, / non aliter quam cum pedibus praedator obuncis / deposuit nido leporem Iouis ales in alto (“exclama: «¡conmigo viaja mi deseo!» y **salta de alegría** y a duras penas deja el bárbaro el goce de su ánimo y en ningún momento aparta la vista de ella, igual que el ave depredadora de Júpiter, deposita con sus patas curvas una liebre en su alto nido”, *Ov. met.* 6,513-517)

Como el español “saltar de alegría”, la expresión latina recogida en estos casos responde a un estado de felicidad diferente del que transmiten verbos como *gaudeo* o *lae-*

¹⁴⁵ En los comentarios a la *Eneida*, Servio (*Aen.* 2,330) expone la principal diferencia que existe entre estos dos términos, sin mencionar su vinculación al verbo *salto* y el campo semántico de la danza.

*tor*¹⁴⁶, ya que se trata de la manifestación física de un estado anímico o movimiento del espíritu. El siguiente pasaje de Cicerón, en el que concurren *exsulto* y *tripudio*, resulta ilustrativo por la diferencia que implica entre bailar de una forma determinada (*tripudiantem*) y saltar, simplemente, de forma descontrolada para transmitir un estado de ánimo (*exsultantem*):

(22) sed quamquam dolor animi, innata libertas, prompta excellensque uirtus fortissimum uirum hortabatur ui uim, oblatam praesertim saepius, ut frangeret et refutaret, tanta moderatio fuit hominis, tantum consilium, ut contineret dolorem neque eadem se re ulcisceretur qua esset laceratus, sed illum tot iam in funeribus rei publicae **exsultantem** ac **tripudiantem** legum, si posset, laqueis constringeret (“pero, a pesar de que el dolor de su alma, su independencia innata, su decidido y distinguido arrojo, incitaban a este hombre tan valiente a destruir y rechazar con violencia la propia violencia que con tanta frecuencia había sufrido, aun así, fue tal la moderación de este hombre, tal su prudencia, que pudo contener su indignación y no se vengó de la forma en que había sido atacado, sino que, cuanto pudo, sujetó con los lazos de la ley al que **saltaba de alegría** y **bailaba** en medio de tantas desgracias de la república”, Cic. *Sest.* 88)¹⁴⁷

En cuanto a *insulto*, resulta interesante su análisis diacrónico: en un principio, este verbo mantiene el significado propio de “bailar” pero, poco a poco, su empleo acaba circunscrito a unos contextos muy determinados en los que la guerra y la muerte tienen un papel importante. Así, en ejemplos como (23) y (24), *insulto* hace referencia directa a un tipo de baile que tiene la finalidad de ultrajar una tumba (un cadáver) o asegurarse la huida del espíritu de un muerto:

(23) quo gaudio elatus non temperauit, quin paucos post dies frequenti curia iactaret, inuitis et gementibus aduersaris adeptum se quae concupisset, proinde

¹⁴⁶ J. M. BAÑOS (2007: 11-37) propone una diferencia para estos dos verbos según la cual el primero expresa un gozo interior mientras que *laetor* sería una manifestación menos controlada de la alegría. Desde esta perspectiva, *exsulto* estaría más próximo al ámbito de *laetor*, dado su origen físico.

¹⁴⁷ Según veremos en el apartado dedicado al verbo *tripudio* (§ III.5), esta situación que se produce de manera especial con el verbo *exsulto* es característica de todos los verbos de este campo. De hecho, una acepción que también presenta en castellano el verbo “bailar” es “retozar de gozo”, cf. *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española* (22ª ed.).

ex eo **insultaturum** omnium capitibus (“transportado por esta alegría, pocos días después, en la Curia abarrotada, no se abstuvo de jactarse por haber conseguido lo que quería a pesar de las quejas y lamentos de sus adversarios, y que, por eso, desde aquel momento **bailaría** sobre las cabezas de todos”, Suet. *Iul.* 22,2)

(24) exagitet nostros Manis, sectetur et umbras, / **insultetque** rogis, calcet et ossa mea! (“¡Que agite a mis Manes, persiga mi sombra, **baile** sobre mi tumba y pise mis huesos!” Prop. 2,8,17)

En el período romano apenas hay información sobre este tipo de prácticas de carácter mágico-religioso vinculadas a la danza. Aun así, es muy probable que el hecho de mostrar una cierta alegría ante la muerte pueda sentirse en mayor o menor medida y según las culturas como una acción apotropaica. Por eso podemos poner en relación estas expresiones con determinadas danzas ligadas al ámbito fúnebre, que analizaremos más adelante¹⁴⁸.

Sea como fuere, el sentido final de *insulto* como “insultar” se puede explicar, mediante una evolución que va desde ejemplos como los ya mencionados hasta este sentido metafórico y más habitual del término. Así, contamos con numerosos testimonios tardíos en los que este verbo se presenta en un contexto muy similar al de los ejemplos anteriores, pero con el sentido de “vejar”:

(25) quam ob rem ne liceret defunctorum] inludere adque **insultare** reliquiis praedium pro / [sepultura dantem destinauisse id faciendis in loco] eo sacris certum est ministeriis adque mysteriis religiose celebrandis (“por esta razón, para que no se pueda ultrajar o **saltar sobre** los restos de los difuntos, se establece

¹⁴⁸ En el caso de *exsulto*, sin ir más lejos, Pirro baila de gozo tras la destrucción de Troya (texto 20); del mismo modo el historiador griego Apiano emplea esta metáfora cuando explica el tipo de danza que baila el ludión en la pompa triunfal de Escipión, “como si estuviera danzando en triunfo sobre sus enemigos” (texto 243). Según veremos en el capítulo dedicado a las danzas armadas (§ V.3.4), éstas tienen, en todo el Mediterráneo, una estrecha relación con el ámbito funerario. Sobre estas cuestiones, cf. J. G. FRAZER ([1890] 1997: 254-255) y K. LATTE (1913: 29). En última instancia, *vid. infra* § V.3.4 texto (texto 183) acerca de la expresión pronunciada (“*sallio salui*”), según Servio (*georg.* 2,384), en determinadas fiestas al saltar (*insultationem*) sobre los odres (*mortuorum caprorum*).

que quien no otorgue un predio como sepultura, lo destine a servicios religiosos en aquel lugar y a celebrar ceremonias rituales”, CIL 06, 31982)¹⁴⁹

De todos modos, tanto en el caso de *insulto* como en el de *exsulto*, nunca se pierde el significado originario de “bailar”, pues como veremos en diversas ocasiones, se emplean a menudo como sinónimo de *salto*¹⁵⁰.

3. *SALTATIO*: DANZA, BAILE Y PANTOMIMA

En origen, *saltatio* es el término genérico que designa cualquier tipo de baile o danza¹⁵¹: derivado del verbo *salto*, y con una amplia gama de posibilidades de uso desde muy temprano, se documenta aproximadamente un centenar de ejemplos de este sustantivo entre los siglos II a. C. y IV d. C.¹⁵².

Desde el punto de vista de su significado, *saltatio* es equivalente a la palabra griega ὄρχησις ya que, en un principio y como alternativa para aludir a las danzas de grupo (expresadas por términos como *chorus* o χορός), ambas constituyen el término no marcado, neutro y poco restrictivo que sirve para designar cualquier tipo de danza (Naerebout 1997: 180-181), en latín y en griego respectivamente. Desde el punto de

¹⁴⁹ Véase, además, que en este ejemplo se emplean dos términos muy similares (*insulto* e *illudo*) que, como veremos más adelante, comparten muchas características.

¹⁵⁰ Además de los ya citados, véanse los textos (99) y (208) con el término *exsulto* y los ejemplos (219) y (280) con *insulto*.

¹⁵¹ Según el OLD, *saltatio* significa “the act of dancing, a dance; a type of dance”. El diccionario *Le Grand Gaffiot* lo traduce, simplemente, por “danse”. En este sentido, el inglés y el francés no plantean las diferencias que existen en castellano entre “danza” y “baile”, expuestas en la n. 3 de la *Introducción General*. Sobre esta cuestión recordemos, además, la la escueta definición de A. NEBRIJA ([1495]1951: 1-2) que repite tanto en “baile o dança: saltatio” como en “dança o baile: saltatio”.

¹⁵² Como ya hemos adelantado (n. 117 y n. 127), hemos tendido en cuenta los *corpora* electrónicos de *Brepolis* (series A y B) y *PHI*, seleccionando ejemplos hasta el s. IV de nuestra era, a veces incluso hasta el V. En las inscripciones latinas nunca figura el sustantivo *saltatio* como tal.

vista diacrónico, además, los dos términos acabarán refiriéndose al género pantomímico, por ser la expresión más generalizada de la danza en el período imperial¹⁵³.

Como consecuencia de su significado genérico, la palabra *saltatio* es el término con el que los romanos definen el arte de la danza en un plano teórico y referido a la idea general de baile, como movimiento rítmico, sistema gestual y medio de expresión (textos 26 y 27). Igual que las demás artes, la disciplina de la *saltatio* viene regida por una *ratio* que se adquiere de un maestro y se ejecuta siguiendo unas pautas preestablecidas:

(26) cum sint ... aliae in agendo, quarum in hoc finis est et ipso actu perficitur nihilque post actum operis relinquit, quae πρακτική dicitur, qualis **saltatio** est; aliae in effectu, ... (“...otras [artes] están basadas en la acción: en esto radica su meta y se consigue con el acto mismo y después de realizarlo no queda nada por hacer; [la que] se llama arte *práctica*, como es el arte de la **danza**; otras [artes] están basadas en el resultado, ...”, Quint. *inst.* 2,18,1)

(27) atque ego satis mirari non possum, quid ita dicendi cupidi seligant oratorem, cuius imitentur eloquentiam, mensurarum et numerorum modum rimantes placitae disciplinae consecretur magistrum, uocis et cantus modulatore nec minus corporis gesticulatorem scrupulosissime requirant **saltationis ac musicae rationis studiosi** ... (“yo no puedo dejar de sorprenderme de que quienes desean hablar bien escojan a un orador para imitar su elocuencia; que quienes estudian las medidas y los números, sigan aun maestro de la disciplina que les gusta; que **los estudiosos de la danza** y de la música busquen con gran exigencia a

¹⁵³ Para la terminología griega y, sobre todo, las diferencias entre las raíces **orch-* / **chor-*, cf. F. Aeppli (1925: 3-4) y F. G. Naerebout (1997: 175 ss.). Acerca de los adjetivos ὀρχηστής y *saltator* cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 93 ss.).

un experto en modular la voz y el canto y también a alguien que sepa mover el cuerpo...”, Colum. 1,pr.,4)¹⁵⁴

Dado que es el sustantivo con un espectro semántico más amplio, *saltatio* puede referirse a cualquier tipo de baile: como forma de divertimento (texto 28), como danza religiosa (texto 29) o militar (texto 30), como una celebración espontánea (texto 31) y, por supuesto, como una pantomima (texto 32)¹⁵⁵:

(28) pro di immortales, quot ego uoluptates fero, quot risiones, quot iocos, quot saua, **saltationes**, blanditias, prothymias (“¡Oh dioses inmortales, de cuántos placeres llevo disfrutando, cuántas risas, bromas, besos, **bailes**, caricias y deseos!”, Plaut. *Stich.* 659)

(29) thiasos: **saltationes**, choreas Liberi, id est Liberalia (“tíasos: **danzas**, corros de LÍber, es decir, Liberalia”, Serv. *eccl.* 5,30)

(30) **saltationem armatam** Curetes docuere, pyrrichen Pyrrus, utramque in Creta (“que los Curetes enseñaron **la danza armada** y Pirro la pírrica, ambas en Creta”, Plin. *nat.* 7,204)

(31) et plane interpellauit **saltationis** libidinem actuarius, qui tamquam urbis acta recitauit (“y le acabó de quitar sus ganas **de bailar** un libretista que recitó como si estuviera leyendo las actas de la ciudad”, Petron. 53,2)

(32) quippe non manus solum sed nutus etiam declarant nostram uoluntatem, et in mutis pro sermone sunt; et **saltatio** frequenter sine uoce intellegitur atque adficit, et ex uultu ingressuque perspicitur habitus animorum (“porque no sólo

¹⁵⁴ En estos y otros textos que comparan la danza con otras disciplinas afines -Cic. *fin.* 3,24 y Quint. *inst.* 9,4,139- descubrimos, asociadas al término *saltatio*, palabras como *studiosi*, *sapientia*, *disciplina*, *ars*, *ratio*, etc. Además, en el plano intelectual, el concepto de danza sirve también como recurso para ejemplificar situaciones y describir las ideas más abstractas a modo, casi, de metáfora. Un bonito ejemplo de este uso metafórico, aunque tardío, lo encontramos en un pasaje de Marciano Capela (7,745-746) en el que se compara la danza de un bailarín con los típicos gestos empleados para contar. Cf. V. REQUENO (1797: 12-48).

¹⁵⁵ En este sentido, podemos añadir que el sustantivo *saltatio* transmite la misma oposición del castellano que hay entre los conceptos de “la danza” y “una danza” pues, desde una perspectiva general, el término abstracto que se emplea para definir el concepto de danza como arte y disciplina es igualmente habitual en contextos más específicos, referidos a danzas concretas.

las manos, sino también los gestos expresan nuestra voluntad y, en los momentos de silencio, están en lugar de las palabras. También la **danza** se comprende a menudo sin palabras y, además, impresiona; y por el semblante y la manera de andar se percibe el estado de ánimo”, Quint. *inst.* 11,3,66)¹⁵⁶

Como se observa en todos estos ejemplos, *saltatio* en latín clásico hace referencia a un tipo de baile fundamentalmente individual (que no excluye la participación de varias personas), un baile que puede ser profesional o amateur, basado en una técnica previamente adquirida o surgido como representación espontánea. *Saltatio* puede ser, también, una forma de divertimento, de plegaria y de expresión corporal. Finalmente, *saltatio* designa el arte del gesto que, a menudo, se compara con la propiedad comunicativa de la voz y se tiene, a su vez, por el paradigma de las artes prácticas¹⁵⁷.

Por tanto, al igual que ocurría con el verbo *salto*, la información ofrecida por *saltatio* es tan poco concreta que necesita ir acompañada de determinaciones explicativas, adjetivas, relativas y otras formas pronominales que delimitan las características de un baile determinado o simplemente incidan en su carácter desconocido¹⁵⁸. En este sentido, cuando un autor pretende hacer referencia a un baile extranjero, ajeno a la realidad cultural del receptor (texto 33) o a cualquier otro tipo de ejercicio similar (textos 34 y 35) no es extraño que se sirva de la expresión *saltatio quaedam*¹⁵⁹:

(33) nam Lacedaemonios quidem etiam **saltationem quandam** tamquam ad bella quoque utilem habuisse inter exercitationes accepimus (“sabemos que los lacedemonios, ciertamente, tuvieron incluso **una especie de danza** entre sus

¹⁵⁶ También los autores cristianos emplean este término para describir cualquier tipo de danza, ya sea la de David (Hier. *in eccles.* 3), la de Salomé (Hier. *in Matth.* 2,1148) o la danza gloriosa con la que los sabios se acercan al Señor (Ambr. *epist.* 27,6-8; Max. Taur. *serm.* 42).

¹⁵⁷ Aunque no es nuestro deseo proporcionar una definición de *saltatio* sino, más bien, describir sus posibilidades de empleo, remitimos a la explicación del término que elabora C. GONZÁLEZ (2004: 215), una de las mejores aproximaciones a su significado real.

¹⁵⁸ Vid. *supra* § III.2.1. Ciertamente, el verbo prototípico del dominio semántico de la danza en latín suele presentar una complementación, no obligatoria pero sí frecuente, que aporta información relevante acerca del Modo o la Manera en que se lleva a cabo la acción. Esta información a veces puede ser más llamativa que el hecho mismo del baile.

¹⁵⁹ Recuérdese que con un indefinido como *quaedam* “el hablante presupone la existencia e identificabilidad del referente”, cf. M. HASPELMATH (1997: 38) y O. ÁLVAREZ (2009: 292 ss.).

prácticas militares que era, también, un entrenamiento útil para la guerra”, Quint. *inst.* 1,11,18)

(34) Titius consecutus, homo loquax sane et satis acutus sed tam solutus et mollis in gestu, ut **saltatio quaedam** nasceretur, cui saltationi Titius nomen esset (“les siguió Sexto Ticio, hombre muy locuaz y bastante agudo, pero con gestos tan desinhibidos y afeminados que dio lugar a **una especie de danza** a la que se le llamaría la danza de Ticio”, Cic. *Brut.* 225)

(35) ... docilitas tanta est, ut uniuersus Sybaritani exercitus equitatus ad symphoniae cantum **saltatione quadam** moueri solitus inueniatur (“...[los caballos] tienen una capacidad de aprendizaje tan grande que se cuenta que la caballería del ejército sibarita solía moverse al son de la música en **una especie de danza**”, Plin. *nat.* 8,157)

Este tipo de complementación nos va a permitir entender determinadas valoraciones sobre cada tipo de danza y distinguir la opinión de los autores en su justa medida. Así, por ejemplo, en el pasaje que vemos a continuación (texto 7), no se critica la actitud de los jóvenes romanos ni su habilidad en el arte de bailar sino, más bien, la naturaleza específica de sus movimientos. Efectivamente, el adjetivo relativo que aquí acompaña al término *saltationem* (así como la propia construcción de Acusativo Interno) nos confirma que el autor del texto no está juzgando el hecho mismo de bailar, sino la forma de esta precisa danza y, sobre todo, al personaje que la practica:

(7) in his unum -quod me rei publicae maxime miseritum est- puerum bullatum, petitoris filium non minorem annis duodecim, cum crotalis **saltare, quam saltationem** impudicus seruulus honeste saltare non posset (“y, entre ellos –esto es lo que más pena me hizo sentir por la República- a un niño con la bula, de no más de doce años, hijo de un candidato, **bailar** con los crótalos **una danza que** no habría podido bailar con decoro ni un esclavo impúdico”, Scip. *min. or. frg.* 30,12)¹⁶⁰

¹⁶⁰ En adelante, cada vez que se haga referencia a un texto ya comentado anteriormente, el número entre paréntesis será resaltado en negrita, a fin de advertir al lector de este salto en la numeración.

Dejando de lado estos usos específicos en los que el sustantivo se acompaña de indefinidos y otros pronombres, podemos concluir que el sustantivo *saltatio* mantiene generalmente su significado, con todas las características del término prototípico para describir la idea de danza. Poco a poco, sin embargo, y coincidiendo con la expansión del género pantomímico, el sustantivo empieza a designar este tipo de dramas danzados casi de forma exclusiva (texto 32): como ya hemos señalado, la pantomima es, en este momento, el tipo de danza más difundido en el Imperio, por lo que no se trata de un simple proceso metonímico, sino de un término conocido que alude a una nueva realidad.

A partir del s. VI, *saltatio* empieza a alternar, además, con el neologismo *ballatio* (texto 36), un sustantivo derivado del tardío *ballo* cuyo significado es, en un principio, más concreto, pues se vincula a aquellas danzas de naturaleza extática propias de los cultos orientales. Más adelante tendremos ocasión de analizar este término en profundidad¹⁶¹:

(36) isti enim infelices et miseri, qui **ballationes et saltationes** ante ipsas basilicas sanctorum exercere nec metuunt nec erubescunt (“pues son infelices y miserables aquellos que ni temen ni se avergüenzan de ejecutar **bailes y danzas** delante de las basílicas mismas de los santos”, Caes. Arel. *serm.* 13,4)

3.1 LA SALTACIÓN DE LOS ANTIGUOS

Con la paulatina desaparición de los espectáculos danzados¹⁶², son los términos que provienen del latino *ballatio* (*baile, ballo, bal*) los que acaban asumiendo los significados de *saltatio* como término genérico y abstracto. Paralelamente, y como una

¹⁶¹ Acerca de *ballo* / *ballatio* vid. *infra* § III.7. Cf., también, O. HAAS (1958: 161-167) para las cuestiones relacionadas con el origen y significado del término. Acerca de su evolución en las lenguas romance, F. AEPPLI (1925: 11-24).

¹⁶² El canon 51 del denominado *Segundo Concilio Trullano* que tuvo lugar en el 691 / 692 prohíbe expresamente la exhibición de espectáculos escénicos y danzas teatrales.

suerte de cultismo¹⁶³, los derivados de *saltatio* en las lenguas modernas (*saltación*, *saltazione*, *saltation*) empiezan a referirse casi exclusivamente a los bailes de la Antigüedad¹⁶⁴.

En castellano, por ejemplo, la palabra *saltación* figura en dos documentos de los siglos XV y XVII, respectivamente¹⁶⁵: el primero es un poema culto, de estilo latinizante, de Juan del Encina, dedicado al *Triunfo del Amor*, en el que se mencionan instrumentos musicales de la Antigüedad y sus danzas más representativas¹⁶⁶, mientras que el segundo, *Los días geniales o lúdricos* de Rodrigo Caro (1626), relata el origen de los juegos populares más extendidos en Hispania desde el período romano, razón que justifica el empleo sistemático de este término en el tratado¹⁶⁷.

Ocasionalmente, esta evolución de un sentido genérico a otro más concreto podría acarrear ciertos errores de comprensión, al pensar que *saltatio* en latín clásico tiene un significado más técnico y de características específicas: en algunos manuales sobre danzas antiguas se pueden leer afirmaciones del tipo “la danza típica de Roma era la *saltatio*”, como si se tratase de un baile regional, similar a la *sardana* en Cataluña o la

¹⁶³ Las primeras monografías sobre danzas antiguas llevan casi siempre un título latino, razón que podría explicar esta evolución del significado de *saltatio* hacia usos más concretos. *Vid. supra* § I.1 sobre los tratados de J. MEURSIUS (1618), I. MACKEJ (1685) y de otros autores modernos como K. LATTE (1913), que mantuvieron la tradición de redactar en latín los manuales de danzas antiguas. Por último, M. H. GARELLI-FRANÇOIS (1995: 29) se sirve también de la palabra latina para referirse al arte de la danza en época romana.

¹⁶⁴ Según atestiguan, entre otros, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (DRAE), el *Dizionario Zingarelli della Lingua Italiana* o el *Dictionnaire de l'Académie française* (DAF).

¹⁶⁵ Hemos obtenido estos datos a partir del *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE). Al margen de estos dos autores, el término también se usa en el manual de L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN (1828), *Orígenes del Teatro Español*. Una vez más, el sustantivo está circunscrito al mundo antiguo.

¹⁶⁶ Cf. J. DEL ENCINA (s. XV), “vi la saltación armada / de los Curetes sin ropas / tambien al crinado Yopas / con su cítara dorada” (vv. 1090-1093). R. CARO (1616), por su parte, emplea el término con mucha frecuencia.

¹⁶⁷ Distinguiéndola del salto, R. CARO ([1626] 1978: 88) sostiene: “La saltación, que en castellano llamamos danza, baile o tripudio, fue antiguamente en dos maneras: una, honesta y útil para el ejercicio del cuerpo, y otra, deshonesta y lasciva. La misma diferencia tenemos hoy; mas digamos algo de lo antiguo, porque hay tanto escrita en esta materia, que se puede hacer de sólo ella un justo volumen”.

muñeira en Galicia¹⁶⁸, pero también aserciones ambiguas como “los sacerdotes saltaban, practicaban la *saltatio*, siguiendo los más rudimentarios principios de la magia imitativa” (Salazar [1949] 2003: 52), que invitan a imaginar la *saltatio* como una práctica puntual y no como un término genérico.

3.2 SALTATIO FRENTE A CHORUS

El sustantivo *saltatio* no es habitual en poesía pues, igual que ocurre con muchas otras palabras formadas con el sufijo *-ātīō, su prosodia lo hace difícilmente compatible con el esquema del hexámetro dactílico¹⁶⁹. Este impedimento obliga a los autores latinos a buscar alternativas para referirse a la danza en sus composiciones. Los poetas optan, entonces, por tomar prestados dos términos griegos (χορός, χορεία) que en origen designan bailes colectivos y representan así un tipo de danza idealizada y de influencia helena, que encaja perfectamente con la temática general de sus obras.

La palabra *chorus* define, por tanto, un tipo de danza propio del imaginario de los poetas, alejado de la realidad en la que viven y asociado a las actividades de las Ninfas, las Musas y otras deidades que se representan en grupo. Así, aunque los primeros empleos latinos de este sustantivo se documentan ya en las tragedias de Nevio (texto 39), es en los líricos y elegíacos del círculo de Mecenas donde aparece con el significado de danza propiamente dicha que, en un principio, podríamos traducir incluso por “corro”. Véanse, por ejemplo, los siguientes pasajes de Propertio:

(37) cuius ut accensae Dryades candore puellae / miratae solitos destituere
choros / prolapsus et leuiter facili traxere liquore, / tum sonitum raptu corpore
 fecit Hylas (“cuando, animadas por su belleza, las jóvenes Dríades dejaron, admiradas, sus acostumbrados **corros**, él resbaló y lo llevaron sin esfuerzo por el agua mansa hasta que Hilas, raptado su cuerpo, lanzó un grito”, Prop. 1,20,45-48)

¹⁶⁸ Cf. V. PARNAC (1932: 29-30) que opone “el sistema de la danza constituido en Roma bajo el nombre de *saltatio* a las figuras griegas reconocidas por los romanos con otros términos”.

¹⁶⁹ A excepción de las sátiras y los epigramas, tampoco el verbo *salto* es habitual en los géneros de poesía, de manera que los impedimentos métricos se unen a las razones estilísticas a la hora de optar por un término u otro.

(38) *desine et Aeschyleo componere uerba coturno, / desine, et ad mollis membra resolve* **choros** (“deja de componer palabras para el coturno de Esquilo, déjalo ya, y relaja tus brazos en agradables **corros**”, Prop. 2,34,41-42)

La distinción entre *saltatio* y *chorus* es similar a la que se establece entre los dos principales términos griegos paralelos (ὄρχησις / χορός) y tiene que ver, fundamentalmente, con la especialización de las formas de la raíz **chor-* para referirse a danzas grupales y de tipo coral (Naerebout 1997: 181 y n. 389), con el añadido de que, en latín, “la poesía privilegia la noción de gracia natural tomando el coro como un tema poético” (Garelli-François 1995: 33-34) y con ello las ideas de movimiento, agilidad y armonía¹⁷⁰.

Una última idea que tiene que ver con esta distinción entre los dos términos es la creencia de que el coro (*chorus*) es un baile donde se combinan movimientos con el recitado de canciones, mientras que *saltatio* es, simplemente, danza. Como refleja Rodrigo Caro en su tratado sobre el juego *Los días geniales o lúdricos* ([1626] 1978: 59): “bien se echa de ver que el corro es en algo diferente de la saltación, porque en ella no había más que tripudio y gesticulaciones del cuerpo sin cantos mas en el corro hay forzosamente canto y juntamente tripudio y saltación”¹⁷¹.

3.2.1 El empleo de chorus

La etimología de χορός resulta incierta (Perpillou¹⁷² 1980: 1270), ya que se desconoce cuál es realmente la más antigua de las dos nociones a las que se vincula su significado, es decir, la idea de “grupo de bailarines” o la de “lugar para la danza”¹⁷³. Así, el

¹⁷⁰ En este caso sí que podríamos decir que es apropiada la alternativa “danza / baile” para traducir cada uno de estos dos términos, sobre todo cuando se presentan juntos en un mismo texto.

¹⁷¹ Es muy probable que el autor español esté influido por la imagen del coro trágico heleno y otras fiestas colectivas descritas por los poetas en las que, efectivamente, canto y baile formaban parte de una misma actividad, de ahí que sus observaciones sean igualmente pertinentes a la hora de distinguir entre *chorus* y *saltatio*.

¹⁷² Cf. P. CHANTRAINE (1968-1980).

¹⁷³ Dependiendo de si χορός se concibe como un lugar abierto o cerrado, cabe la posibilidad, también, de que la palabra pueda estar vinculada al dominio semántico de las manos a través de la raíz **gher-*, haciendo referencia a un “grupo de bailarines” puesto que, a menudo, entrelazan sus manos para bailar.

Greek-English Lexicon (LSJ)), además de la acepción de “danza”, recoge también la de “forma circular”, “conjunto de bailarines” e, incluso, “lugar donde se baila”.

Comparado con este rico abanico de posibilidades, el significado de *chorus* en latín es más restrictivo, pues no parece documentar el sentido local de χορός (Hom. *Il.* 18,590-606)¹⁷⁴. El término latino sólo conserva su significado más básico, es decir, el que hace referencia a la forma del coro, con todas las connotaciones cívicas y religiosas que trae consigo semejante disposición¹⁷⁵. Así, los primeros ejemplos de *chorus* reflejan claramente las características externas del corro, esto es, la forma circular y la pluralidad de sus participantes:

(39) quase **in choro** ludens datatim dat se et communem facit (“como si jugando **en corro** se pasaran [la pelota] entre sí y la hicieran propiedad de todos”, Naev. *trag.* 75)

Los textos van dejando ver, poco a poco, la capacidad del coro de ponerse en movimiento y, en un procedimiento gradual de metonimia, el término que hacía referencia a un grupo de personas y su disposición pasa a designar la actividad desempeñada por ese colectivo, es decir, su danza¹⁷⁶. En los textos que siguen a continuación podemos ilustrar la evolución en el significado de *chorus* que va desde el baile (o juego) circular y, por tanto, necesariamente grupal (texto 39) a los bailes grupales y no necesari-

¹⁷⁴ Según el *OLD chorus* sería: “A performance of dancing with singing; the performers of a chorus; a band of nymphs, etc., often conceived of as singing and dancing; a band of revellers, worshippers, Bacchantes, etc., a choral passage in a play; of the dance-like movement of the stars; a group, band, or company of people [...] a ‘troupe’ [...]”. Sobre el significado físico y geográfico de χορός como “pista de baile” *cf.*, por ejemplo, C. BOLOGNA (ed.) (2006: 166) sobre K. KERÉNYI. Esta información será muy relevante a la hora de analizar las danzas del laberinto, ya que éste suele ser considerado como una pista de baile y son los bailarines quienes forman el dibujo del laberinto (§ VII.2).

¹⁷⁵ *Cf.* M. H. GARELLI-FRANÇOIS (1995: 34-37) y J. R. JANNOT (1992: 57 ss.) sobre las características sociales y políticas de esta disposición circular que, desde un punto de vista antropológico, tiene que ver con la unión ciudadana y la conciencia de colectividad. Abordaremos también este tema en § IV.1 al analizar las características de los coros, fundamentalmente en la Atenas democrática.

¹⁷⁶ Si tenemos en cuenta, además, la incompatibilidad métrica de *saltatio*, no es extraño que el término *chorus*, restringido a un tipo de textos y de contenido determinados, acabe significando “danza” a secas.

riamente circulares (textos 40 y 41), llegando finalmente hasta el sentido de “danza”, sin más connotaciones (texto 42):

(40) simul haec comitibus Attis cecinit, notha mulier, / thiasus repente linguis trepidantibus ululat, / leue tympanum remugit, caua cymbala recrepant, / uiridem **citus** adit Idam properante pede **chorus** (“en cuanto Atis, falsa mujer, le canta estas cosas a su séquito y aúlla en seguida el tíaso con lenguas trepidantes, resuena el tímpano ligero, crepitan los címbalos huecos y **el rápido coro** acude con pie apresurado hacia el verdoso Ida”, Catull. 63,27-30)

(41) at Musae comites et carmina cara legenti, / nec defessa **choris** Calliopea **meis** (“pero las Musas son mis compañeras y mis versos son gratos al lector, y Calíope no se cansa de **mis coros**”, Prop. 3,2,15-16)

(42) non tibi sunt tristes curae nec luctus, Osiri, / sed **chorus** et cantus et leuis aptus amor, / sed uarii flores et frons redimita corymbis, / fusa sed ad teneros lutea palla pedes / et Tyriae uestes et dulcis tibia cantu / et leuis occultis conscia cista sacris (“ni las tristes penas son para ti, Osiris, ni tampoco el llanto, sino la **danza**, el canto y un conveniente amor pasajero, sino las flores multicolores y la frente adornada de hiedra, sino la capa de azafrán que cae hasta los tiernos pies, los vestidos de Tiro, la flauta de dulce sonido y la cesta ligera que conoce los ritos ocultos”, Tib. 1,7,43-48)

Aun así, existen todavía muchos ejemplos que, como en el caso de Prudencio en el s. IV d. C. (texto 43), reflejan todavía la capacidad del coro (*choro*), entendido como grupo de personas que se ponen en movimiento y ejecutar danzas en círculo (*circumsaltante*) alrededor de un objeto o de una persona. Como el empleo de Catulo (texto 40), se trata de una mención al cortejo dionisiaco, caracterizado en este caso por su danza alegre y festiva:

(43) hoc **circumsaltante choro** temulentus adulter / inuenit expositum secreti in litoris acta / corporis egregii scortum, quod perfidus illic / liquerat incesto iuuenis satiatum amore (“con este **coro bailando en torno suyo** el adúltero, ebrio, descubre, abandonada en la orilla de una playa oculta, a una ramera de cuerpo soberbio que un joven traidor había dejado allí una vez saciado de su amor deshonesto”, Prud. c. *Symm.* 1,135-138)

Como ocurre con tantos otros conceptos, el término *chorus*, asociado en principio a una realidad física concreta y tangible, se acaba utilizando para expresar una situación más general y abstracta, de manera que una vez asimilado este proceso cognitivo, son muy frecuentes los ejemplos en los que *chorus* significa, simplemente, “danza”¹⁷⁷. Esta evolución se observa claramente cuando el sustantivo *chorus* se construye como Objeto de verbos agentivos como *ago*, *do* o *duco*, entre otros, dando lugar a un tipo de colocaciones características del campo semántico de la danza en latín¹⁷⁸:

(44) *agricola et minio subfusus, Bacche, rubenti / Primus in experta duxit ab arte choros* (“y el agricultor, oh Baco, cubierto de minio rojo, fue el primero en **dirigir los coros** con inexperto talento”, Tib. 2,1,55-56)

(45) *exigis ut Priamus natorum a funere ludat, / et Niobe festos ducat ut orba choros* (“exiges que Príamo baile en los funerales de sus hijos y que Níobe, privada de ellos, **guíe los coros** festivos”, Ov. *trist.* 5,12,7-8)

(46) *qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / exercet Diana choros, quam mille secutae / hinc atque hinc glomerantur Oreades* (“como en la orilla del Eurotas o en los bancos del Cinto **lleva Diana los coros**, seguida de miles de Oreades, que se juntan aquí y allá”, Verg. *Aen.* 1,498-499)¹⁷⁹

¹⁷⁷ Se trata de un tipo de procesos cognitivos como los propuestos por G. LAKOFF & M. JOHNSON ([1981] 1991). Un buen resumen de los principales criterios de la Semántica Cognitiva se puede encontrar en L. UNCETA (2002: 315-318 y 2007: 11).

¹⁷⁸ Cf. M. ALONSO (2004: 20). Una colocación es una expresión semifraseológica formada por dos unidades léxicas en donde uno de los elementos -colocativo- es escogido de un modo (parcialmente) arbitrario para expresar un sentido dado y/o un papel sintáctico en función de la elección del otro -base-. Como dice I. BOSQUE (2004: xviii), “las palabras no significan algo y además se combinan de cierta manera, sino que en gran medida se combinan de cierta manera porque expresan precisamente esos significados”. En este sentido, las colocaciones son el resultado de combinar dos palabras teniendo en cuenta las restricciones léxicas que afectan a dicha relación, como en castellano, por ejemplo, “dar un paseo”, “gastar una broma” o “fumador empedernido”.

¹⁷⁹ El propio Servio ya nos aclara en este caso que el término *choros* no se refiere ni a un lugar ni a unas personas sino, más bien, a la precisa actividad que éstas llevan a cabo, es decir, a cantar y bailar (... *quia chori nec personis hic nec locis congruunt; saltantium enim et cantantium dicitur*, Serv. *Aen.* 1,499).

Los verbos que se combinan con *chorus* son muy diversos¹⁸⁰ y se construyen también con otros sustantivos del campo de la danza en latín de características similares, como, por ejemplo, *cordax* (texto 47) y *chorea* (texto 48), dos tipos de danza coral de procedencia griega que constituyen, en cierto modo, los principales subgéneros de danzas del coro mencionados en latín:

(47) credite mihi: **cordacem** nemo melius **ducit** (“creedme: nadie **lleva** mejor **el cordax**”, Petron. 52,8)

(48) quoque minus spretae factum mirere Dianae, / naides hae fuerant, quae cum bis quinque iuencos / mactassent rurisque deos ad sacra uocassent, / **in-memores** nostri **festas duxere choreas** (“y para que no te sorprendas menos de los actos de Diana, cuando fue despreciada, hubo unas náyades que, tras haber sacrificado cinco novillos dos veces y haber invocado a los dioses agrestes para que acudiesen al rito, **guiaron sus festivos corros** sin acordarse de mí”, Ov. *met.* 8,579-582)

A pesar de sus características específicas y sus rasgos distintivos (el *cordax* es la coreografía típica de la comedia, mientras que la *chorea* es la actividad del coro griego, en donde se combina la danza y la música con el recitado de poemas), ambos términos se comportan en latín de la misma manera que el prototípico *chorus*, y constituyen también un ejemplo de colocación, es decir, de expresión semi-fraseológica.

Más allá de su fijación léxica (con el sustantivo habitualmente en plural¹⁸¹), con estos predicados complejos del tipo *choros ducere* el verbo presenta un valor causativo y, por tanto, un significado léxico preciso: poner en marcha el proceso mismo de una danza y generar un movimiento determinado dentro del grupo. En otras palabras, a diferencia del griego, no se trata de la expresión analítica o perifrástica del verbo χορεύω -“bailar en grupo”-, sino que estamos ante una construcción que designa espe-

¹⁸⁰ Aunque *duco* es el verbo más recurrente (siete ejemplos de los veinticuatro recogidos), en nuestro corpus figuran al menos otros once verbos similares en combinación con *choros*, entre los que se encuentran *ago*, *agito*, *celebro*, *concito*, *do*, *dedo*, *exerco*, *fero*, *instauro*, *necto* y *simulo*. Como vemos, no todos tienen el mismo grado de agentividad.

¹⁸¹ Veintitrés ejemplos de veinticuatro que recogen los *corpora*.

cíficamente, al menos en latín clásico, la acción del líder dentro del coro, es decir, “dirigir / llevar la danza”¹⁸².

En latín tardío, al incrementarse el empleo de estas expresiones, es posible que diacrónicamente el verbo *duco* haya perdido parte de su significado léxico hasta convertirse en un “verbo de apoyo” o “verbo soporte”¹⁸³, expresando la idea de “bailar en grupo” y perdiendo, por tanto, el sentido originario de “dirigir”. Ello resulta evidente, por ejemplo, en el texto tardío (49), con un sujeto plural (*saltantes*) pues, en un solo coro como éste (*chorum*), es difícil que haya más de uno dirigiendo a los bailarines:

(49) *lusus est natus ab eo fune, quo introductus equus durius in Troiam est cum conexis manibus fune **chorum ducunt saltantes** (“el baile surgió de la cuerda con la que fue introducido el caballo de madera en Troya: **los danzantes bailan en corro** con las manos unidas por la cuerda”, Don. *Ter. Ad.* 752)*

En definitiva, a falta de un verbo simple como el griego χορεύω, *choros ducere* se acaba empleando para designar la práctica de la danza coral en oposición al genérico *salto*, deja de hacer referencia a la actividad del líder en el coro¹⁸⁴ y pasa a convertirse en un predicado complejo, sinónimo de χορεύω¹⁸⁵.

¹⁸² En griego, de hecho, existe un tipo de construcción muy parecida que sirve como alternativa al genérico χορεύω. Aunque este verbo también puede traducirse por “guiar el coro”, lo más normal es que para ello se empleen las expresiones con genitivo τοῦ χοροῦ ἡγεῖσθαι, προεστάναι ο προστατέθαι. Cf. también F. G. NAEREBOUT (1997: 279).

¹⁸³ Las denominadas “construcciones con verbos de apoyo” son un subgrupo dentro de las colocaciones. Se trata de la combinación de un sustantivo que lleva todo el peso semántico -base- con un verbo cuyo papel es expresar las marcas morfológicas y proporcionar posiciones sintácticas para que los actantes del nombre puedan aparecer en un contexto oracional -colocativo-. Cf. M. ALONSO (2004: 17-25).

¹⁸⁴ Como mera curiosidad añadiremos que, precisamente, los tratadistas de danza que redactaron en el s. XV se sirvieron de esta construcción como si de verdad fuera un sinónimo de *salto*. Por ejemplo, el tratado de DOMENICO DA PIACENZA (1450), primer maestro del Renacimiento, lleva por título *De arte saltandi et choreas ducendi*.

¹⁸⁵ Sobre el estudio funcional de los marcos predicativos de estructuras analíticas similares cf. S. MÁRQUEZ (2001: 47-56).

3.2.2 Choreia: la danza del coro

Según el comentarista de Horacio, la *chorea* es la danza de los coros, la danza de la ciudadanía que ha de bailarse con las manos unidas. Más que ninguna otra palabra, *chorea* es sinónimo de danza griega, colectiva, religiosa y, en último término, de danza perfecta (χορεία):

(50) **choreae** a choro dictae, quod iunctis manibus saltetur (“**chorea** viene de *chorus*, porque se baila con las manos unidas”, Schol. Hor. *carm.* 1,9,16)

La frecuencia de empleo de *chorea* en latín es bastante elevada, con un comportamiento muy similar al sustantivo *chorus* en sus usos poéticos y en combinación con verbos causativos.

En un principio, el tipo de baile que designa *chorea* tiene que ver con la actividad de los coros griegos como la unión de poesía, música y danza. Los autores latinos hacen suya esta realidad y se sirven de este préstamo en contextos muy concretos: *chorea* es la danza de las Dríades (Ov. *met.* 8,746), de las Náyades (*Culex* 19) o de las Ninfas en general (Catull. 64,287) y también de quienes pasan el tiempo en los Campos Elíseos:

(51) pars in gramineis exercent membra palaestris, / contendunt ludo et fulua
luctantur harena; / pars pedibus plaudunt **choreas** et carmina dicunt (“unos
ejercitan sus miembros en gimnasios herbosos, se pelean en competición y lu-
chan en la arena amarillenta; otros **danzan** pateando con sus pies y recitan poe-
mas”, Verg. *Aen.* 6,642-644)

Este sustantivo designa también las danzas de tipo religioso que se ejecutan en círculo, normalmente alrededor de los altares. Según Oesterley ([1923] 2002: 88-106), las danzas celebradas en torno a un objeto sagrado son comunes a distintas culturas de la Antigüedad pues, conscientes del movimiento rotatorio de los astros, los fieles emulan a la divinidad. En el caso de la literatura latina, la mención a este tipo de actuaciones tiene que ver, sobre todo, con determinados ritos y sacrificios extranjeros. Así, por ejemplo, Virgilio retrata a la enloquecida Dido vagando y bailando en los templos de la

región (Verg. *Aen.* 4,56-64)¹⁸⁶, Séneca describe a los personajes de sus tragedias dando vueltas a los altares (Sen. *Tro.* 775; *Phaedr.* 106) e Higino (texto 52) sitúa la escena de la violación de Pelopia en medio de una danza ofrecida a Minerva:

(52) Pelopia autem **cum choreas duceret** lapsa, uestem ex cruore pecudis inquinavit; quae dum ad flumen exit sanguinem abluere, tunicam maculatam deponit. capite obducto Thyestes e luco prosiluit (“pero Pelopia resbaló **cuando guiaba el corro** y se manchó el vestido con la sangre de la víctima; y, mientras iba al río para limpiar la sangre, se quitó la túnica manchada, cuando Tiestes salió del bosque con la cabeza cubierta”, Hyg. *fab.* 88,4)

Con el tiempo, sin embargo, la palabra presenta empleos más genéricos que la convierten en una alternativa al sustantivo *saltatio*. De manera similar a la evolución metonímica por la cual *chorus* pasaba de ser una disposición circular y grupal a significar, propiamente, una danza, el término *chorea*, aunque en origen designa la actividad del coro, acaba también haciendo referencia a una danza sin más.

Los versos de Propertio (texto 53), por ejemplo, describen una fiesta de cumpleaños que tiene lugar en casa, donde los invitados bailan alegres tras haber bebido en el banquete. El empleo de *choreis* nada tiene que ver, aquí, con los ideales de perfeccionamiento del coro griego, dado el tipo de participantes y la clase de danza que se pone en práctica en este ambiente privado (*conuiuia*):

(53) inde coronatas ubi ture piaueris aras, / luxerit et tota flamma secunda domo, / sit mensae ratio, noxque inter pocula currat, / et crocino nares murreus ungat onyx. / **tibia continuis succumbat rauca choreis**, / et sint nequitiae libera uerba tuae, / dulciaque ingratos adimant conuiuia somnos (“luego, después de purificar con incienso los altares llenos de guirnaldas y de que la llama brille favorable en toda la casa, que llegue la hora de ir a la mesa, que la noche transcurra entre copas y que el ónice amirrado impregne las narices de azafrán. **Que por incesantes danzas caiga la flauta, abatida y ronca**, que haya para tu indolencia

¹⁸⁶ El verbo que aquí emplea el poeta (*spatiatur*) no parece designar ningún movimiento circular pero Servio, en sus comentarios al pasaje, sugiere que es una actividad propia de matronas la de deambular alrededor de los altares sujetando pequeñas antorchas con un cierto gesto (*circa aras faculas tenentes ferebantur, cum quodam gestu*), casi como si bailaran.

palabras libres y que los alegres banquetes eviten el inoportuno sueño”, Prop. 3,10,19-25)

El único rasgo que este sustantivo parece conservar en todo momento es el hecho de que se trata de una danza “de grupo”. En la siguiente inscripción (texto 54), *chorea* y *saltus*¹⁸⁷ se contraponen mediante una coordinación disyuntiva (*saltus aut choreae*) para señalar que se trata, en realidad, de dos nociones diferentes. La bailarina recordada en este epitafio fue, seguramente, experta en la interpretación de bailes y pantomimas (*saltus*), pero también participó en espectáculos como integrante de un coro (*choreae*):

(54) *immatura quies quos abstulit hic siti sunt tres / mater cum paruis pignoribus geminis / Pollia Saturnina parens triginta per annos / uixit et enituit docta sonare mele / octo puer Titius proles cito rapta Philippus et fratri tenero karior una soror / Aelia Saturnina abiit uno insuper anno / nec saltus uitam protulit aut choreae* (“aquí yacen enterrados los tres a los que se llevó una muerte prematura: una madre con sus queridos gemelos. La madre, Polia Saturnina, vivió treinta años y brilló por ser experta en entonar canciones; rápido le fue arrebatada su prole, un niño de ocho años, Ticio Filipo, y su única hermana Elia Saturnina, tan querida para su tierno hermano, que vivió un año más. Ni **la danza ni los coros** le alargaron la vida”, CLE 01282)¹⁸⁸

4. SALTATORES Y SALTATRICES: BAILARINES PROFESIONALES

Junto a *saltatio*, otro sustantivo fundamental derivado del verbo *salto* es *saltator*, ejemplo típico de nombre de agente formado a partir del sufijo **-tor* y que se emplea con frecuencia en latín para denominar a cualquier ejecutor de una danza pero, sobre

¹⁸⁷ Aprovechamos para recordar que, habitualmente, el término *saltus* (derivado del verbo *salio*) quiere decir “salto” y no “danza”. En ocasiones, sin embargo, este sustantivo adquiere metonímicamente el significado de “baile” a partir de los pasos (saltos) que componen una coreografía.

¹⁸⁸ Otras menciones de *chorea* en soporte epigráfico son CLE 00358, CLE 01642 y CLE 02018.

todo, a un bailarín profesional¹⁸⁹. En este sentido, el artista que designa el término *saltator* se diferencia de un actor, como bien señala Cicerón, por el tipo de interpretación que lleva a cabo, basada en los movimientos del cuerpo y no en los gestos que acompañan a las palabras:

(55) ut enim histrioni actio, **saltatori motus non quivis**, sed certus quidam est datus, sic uita agenda est certo genere quodam, non quolibet (“igual que al histrión no se le otorgó un gesto cualquiera, **ni tampoco al bailarín se le dio cualquier movimiento**, sino uno muy preciso; así, la vida debe vivirse de acuerdo a unos ciertos principios y no de cualquier forma”, Cic. *fin.* 3,24)

En el período republicano es precisamente Cicerón el autor que más emplea el sustantivo *saltator*¹⁹⁰ y, por lo general, con connotaciones negativas. Como él mismo señala en el *De officiis* (texto 56), la profesión de bailarín está, en su opinión, entre las peores, las que suscitan bajas pasiones (*artes quae ministrae uoluptatum*):

(56) minimeque artes eae probandae, **quae ministrae sunt uoluptatum** ‘cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores’, ut ait Terentius. Adde huc, si placet, unguentarios, **saltatores, totumque ludum talarium** (“y de ningún modo hay que aprobar **aquellas artes que son instrumentos de los placeres** «comerciantes de peces, carniceros, cocineros, charcuteros, pescaderos», como dice Terencio. Añade a estos, si quieres, a los perfumistas, **bailarines y a todas las artes escénicas de segunda fila**”, Cic. *off.* 1,150)

¹⁸⁹ En el corpus, *saltator* figura en 32 ocasiones anteriores al s. V. También *saltante* (50 ejemplos hasta el s. V d. C.) se refiere tanto a los que bailan de forma general como a los profesionales de la danza pero, como se trata de un participio de presente, este término suele emplearse de forma más general. En cuanto al sustantivo femenino *saltatrix*, el corpus recoge 23 menciones en total. Con respecto a los *corpora* epigráficos, tan sólo proporcionan 5 ejemplos de los términos *saltator* / *saltatrix*, que figuran como título de una persona en su epitafio.

¹⁹⁰ 11 de los 32 casos recogidos en el corpus provienen de sus escritos.

Para Cicerón, los *saltatores* (y *saltatrices*) están al mismo nivel que el conjunto de artistas de segundo orden denominado *ludus talarius*¹⁹¹. Estos intérpretes constituyen una categoría de mimos especializados en el baile que actúan, normalmente, en los ambientes privados del banquete, pero también con una presencia notable sobre las tablas, ya sea como parte de una representación más completa o como entretenimiento para los intermedios teatrales¹⁹². En efecto, a partir de un fragmento de Varrón en el que se alude a los argumentos que bailan los mimos en escena (*nugas*), Garelli-François (2007: 105) presupone la existencia en época republicana de espectáculos danzados de cierta complejidad representados por *saltatores*, es decir, por bailarines profesionales:

(57) crede mihi, plures dominos serui comederunt quam canes. / quod si Actaeon occupasset et ipse prius suos canes comedisset, / non **nugas saltatoribus** in theatro fieret (“créeme, más siervos que perros se comieron a sus amos. Pues si Acteón se hubiese adelantado comiéndose él mismo a sus perros primero, en el teatro no habría historietas **para los bailarines**”, Varr. *Men.* 513)

Volviendo a los contextos de empleo de *saltator* en Cicerón, estos bailarines acaban convirtiéndose en un objeto recurrente de ataque y crítica por parte del orador¹⁹³. En efecto, una de las características de la invectiva ciceroniana consiste en repetir un repertorio de calificativos y de frases que utiliza indistintamente para referirse a todos aquellos que enemigos que va encontrando a lo largo de su carrera (Pina 1991: 10). Pues bien, entre los insultos más habituales se halla precisamente el apelativo de *saltator*, es decir, de bailarín. Así lo vemos, por ejemplo, en el siguiente pasaje de *Philippicae*

¹⁹¹ Según ha recogido M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2000b), esta expresión no hace referencia a un género de danza romano sino al conjunto de espectáculos menores venidos de fuera. Este apelativo, normalmente peyorativo, alude al largo de las túnicas que llevaban puestas los artistas, pues caían hasta los talones.

¹⁹² M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 100-105) recoge menciones de estos profesionales que van desde Festo (p. 326) hasta Isidoro (*orig.* 18,43,1). Aunque eran, sobre todo, las mujeres quienes más destacaban por el dominio de la danza durante los espectáculos, por supuesto también había hombres. Cf., por ejemplo, M. BIEBER (1939), T. P. WISEMAN (1999), R. WEBB (2002) y S. PEREA (2004).

¹⁹³ M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 102-105) sugiere que ese desprecio tiene que ver con la condición de extranjeros de los bailarines y recuerda, entre otras, la categoría de los *cinaedi*.

(texto 58), donde califica de bailarines (*saltatores*) a los acompañantes de Marco Antonio (*comissationis Antonianae chorum*)¹⁹⁴:

(58) atque ego de notis iudicibus dixi, quos minus nostis nolui nominare: **saltatores, citharistas, totum denique comissationis Antonianae chorum in tertiam decuriam iudicum scitote esse coniectum** (“y ya he hablado de los jueces conocidos. Aquellos a los que menos conocíais, no he querido nombrarlos: **los bailarines, los citaristas y, en resumen, todo el coro de los espectáculos antonianos, sabed que ha sido unido a la tercera decuria de jueces**”, Cic. *Phil.* 5,15)

Ahora bien, si hay un personaje que recibe el apelativo de bailarín de forma recurrente éste es el cónsul Gabinio, colega de Pisón en el 58 a. C. y corresponsable, por tanto, del exilio de Cicerón. Este simpatizante de Clodio debió haber mostrado tanto interés por el baile que Cicerón nos lo recuerda una y otra vez (Cic. *dom.* 60, *Planc.* 87). Por ejemplo, en el siguiente pasaje (texto 59), el orador se refiere a él como *saltator* sin especificar, siquiera, su nombre a continuación y asumiendo que todos saben de quién habla:

(59) ubi nobis haec auctoritas tam diu tanta latuit? cur in lustris et helluationibus huius calamistrati **saltatoris** tam eximia uirtus tam diu cessauit? (“¿Dónde se nos ocultó una autoridad tan grande durante tanto tiempo? La tan eximia virtud de este **bailarín** con rizos, ¿por qué se escondió durante tanto tiempo en antros y comilonas?”, Cic. *p. red. in sen.* 13)

Sabemos, además, que la casa del cónsul es un hervidero de fiestas nocturnas en donde él mismo exhibe, sin avergonzarse, sus obscenas danzas (*Pis.* 22). Más aún, Gabinio es, para Cicerón (texto 60), una danzarina profesional (*saltatrice tonsa*) que, como acompañante de Pisón en las juergas nocturnas (*ex tenebricosa popina consul extractus cum illa*), se equipara a una prostituta cualquiera:

¹⁹⁴ Influido por las costumbres orientales, Antonio se hace acompañar normalmente de un grupo de artistas que se exhibe en determinadas circunstancias. Muy conocida es la anécdota de su entrada en Éfeso (*Plu. Ant.* 24) donde, junto a un verdadero “tíaso”, se presentó ante el pueblo como el nuevo Dioniso (*Sen. suas.* 1,6). Cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 97).

(60) cum uero id senatus frequens censuisset et omnes ordines reliqui iam ante fecissent, tu ex tenebricosa popina consul extractus cum illa **saltatrice tonsa** senatum populi Romani occasum atque interitum rei publicae lugere uetuisti (“...pero cuando el Senado, abarrotado, lo hubo decretado y todas las clases cumplieron lo que ya antes se había omitido, tú, el cónsul, saliendo a rastras de la oscura taberna con esa **bailarina depilada**, prohibiste al Senado del pueblo romano que hiciera luto por la caída y la destrucción de la República”, Cic. *Pis.* 18)

Por supuesto que *saltator* no es un insulto exclusivo del repertorio ciceroniano. También Catón (texto 61) tacha a Murena de “bailarín”, lo que provoca la reacción airada de Cicerón en su papel ahora de defensor: no es que Murena se dedique a bailar en una fiesta sino que lo hace como aun auténtico especialista. Por este motivo, el arpinate responde de la siguiente manera:

(61) **saltatorem** appellat L. Murenam Cato. Maledictum est, si uere obicitur, uehementis accusatoris, sin falso, maledici conuiciatoris. Qua re cum ista sis auctoritate, non debes, M. Cato, adripere maledictum ex triuio aut ex scurrarum aliquo conuicio **neque temere consulem populi Romani saltatorem uocare**, sed circumspicere quibus praeterea uitiiis adfectum esse necesse sit eum cui uere istud obici possit. Nemo enim fere saltat sobrius, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in conuiuio moderato atque honesto. Tempestiui conuiuii, amoeni loci, multarum deliciarum comes est extrema saltatio. Tu mihi adripis hoc quod necesse est omnium uitiorum esse postremum, relinquis illa quibus remotis hoc uitium omnino esse non potest? Nullum turpe conuiuium, non amor, non comissatio, non libido, non sumptus ostenditur, et, cum ea non reperiantur quae uoluptatis nomen habent quamquam uitiosa sunt, in quo ipsam luxuriam reperire non potes, in eo te umbram luxuriae reperturum putas? Nihil igitur in uitam L. Murenae dici potest, nihil, inquam, omnino, iudices (“Catón llama **bailarín** a Lucio Murena. Una injuria, si se lanza creyendo que es cierta, es propia de un acusador furioso, pero si se sabe que es falsa, es típica de un injurioso difamador. Por ello, Marco Catón, como tienes autoridad, no debes apoderarte de un vulgar rumor o de la invectiva de algún bufón, ni **tampoco debes llamar bailarín a la ligera a un cónsul del pueblo romano**, sino más bien analizar de qué otros vicios adolece necesariamente para poder atacarlo con justicia. Pues casi nadie bai-

la sobrio, a no ser que esté loco, ni tampoco en soledad o en un banquete moderado y honesto. En los banquetes que se prolongan, en los lugares de ocio, de todos los placeres, la danza es el último invitado. ¿Te me estás apoderando de éste, que es, forzosamente, el último de todos los vicios y dejas de lado todo aquello sin lo que este vicio no podría siquiera existir? Todavía no has mencionado ningún banquete vergonzoso, ni amoríos, ni sobremesas, ni caprichos, ni despilfarros y, aunque no se haya dicho ninguna cosa que -aun siendo vicio- lleve el nombre de placer, ¿crees que puedes descubrir una sombra de lujuria en aquel en el que no puedes hallar ni a la propia lujuria? Nada se puede decir, por tanto, contra la vida de Lucio Murena, y digo que nada en absoluto”, Cic. *Mur.* 13)¹⁹⁵

En época de Augusto, e igual que ocurre con el sustantivo *saltatio*, *saltator* acaba designando, por extensión, a los bailarines especializados en el género de la pantomima. De todos modos, puesto que existe un término técnico más preciso (*pantomimus*)¹⁹⁶, *saltator* se empleará, sobre todo, en contextos donde no haya ambigüedad posible. Así, por ejemplo, en el pasaje de Suetonio dedicado a las aficiones artísticas de Calígula (texto 62), *saltator* sólo puede hacer referencia al artista de pantomimas: cuando el historiador menciona el interés de Calígula por la danza (*saltandi uoluptate*), asegura que, como *saltator*, el emperador es capaz de entender y explicar todos los gestos de un histrión en escena (*gestum histrionis*), no sus movimientos. En este caso, por tanto, *saltator* es a *histrionis* lo que *tragoedus* a *cantor*:

(62) sed et aliorum generum artes studiosissime et diuersissimas exercuit. Thraex et auriga, idem **cantor** atque **saltator**, battuebat pugnatoriis armis, auri- gabat extracto plurifariam circo; **canendi** ac **saltandi** uoluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret quo minus **et tragoedo pronuntianti**

¹⁹⁵ Más adelante tendremos ocasión de profundizar en la lectura de estos textos ciceronianos, donde comprobaremos que, más de una vez, se trata de formas de descalificación que se utilizan contra los enemigos políticos en el plano personal. Cf. F. PINA (1991: 3). Acerca de la consideración moral de quienes bailaban en esta época en el ambiente del banquete, *vid. infra* § VIII.3.

¹⁹⁶ No entraremos ahora en la discusión formal y etimológica del término de origen griego *pantomimus*, ya desarrollada por otros autores, como V. ROTOLO (1957: 1-2), E. CSAPO & W. J. SLATER (eds) (1995: 370-371) o M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 125-127). En latín, existen unos 55 ejemplos de *pantomimus* anteriores al s. V, teniendo en cuenta que su primera aparición data del siglo I de nuestra era. Véase, además, *Apéndices I y II*.

concineret et gestum histrionis quasi laudans uel corrigens palam effingeret (“pero también practicó con mucho afán otro tipo de artes muy diversas. Fue gladiador tracio y auriga, y también **actor** y **pantomimo**: se batía con armas de combate y, en muchos sitios, hacía de auriga en un circo desmontable; tanto se entregaba al placer de **cantar** y **bailar**, que ni siquiera en los espectáculos públicos se contenía a la hora de **acompañar cantando a un actor trágico y de reproducir, alabándolo o corrigiéndolo abiertamente, el gesto de un histrión**”, Suet. *Cal.* 54,1)

Como éste, la mayoría de los textos en los que *saltator* se refiere específicamente a un pantomimo no ofrece dudas sobre su interpretación, bien porque se describen las características de quien baila o, simplemente, porque alterna el sustantivo *saltator* con sinónimos como *pantomimus*, *histrion* o *ludius*¹⁹⁷. Quintiliano habla, por ejemplo, de los gestos del *saltator* en oposición a los del *orator*, en un pasaje que no deja lugar a dudas (texto 63), mientras que en la *Historia Augusta* (texto 64) encontramos una clara explicación de la actividad desempeñada por el *saltator* y de su estatus profesional:

(63) abesse enim plurimum a **saltatore** debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad uerba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit (“pues el orador debe alejarse totalmente del **pantomimo**, de manera que su gesto se acomode más al sentido que a las palabras, como ya acostumbraron a hacer los actores algo más serios”, Quint. *inst.* 11,3,89)¹⁹⁸

(64) ad praefecturam praetorii **saltatorem, qui histrionicam Romae fecerat**, adsciuit, praefectum uigilum Cordium aurigam fecit, praefectum annonae Claudium tonsorem (“para prefecto del pretorio, **mandó llamar a un bailarín que había representado una pantomima en Roma**, hizo prefecto de las guardias al

¹⁹⁷ Como veremos, y a excepción de *pantomimus*, que proviene directamente del griego, estos dos términos sufren una ligera modificación desde su significado original hasta designar a los pantomimos profesionales: *ludius* era, en principio, el bailarín etrusco de las pompas y procesiones religiosas mientras que *histrion* designaba a los actores del drama de forma genérica. En un proceso similar al que ocurre con *saltator*, *histrion* acaba señalando a los artistas más importantes del drama en época imperial, es decir, a los pantomimos. Sobre esta terminología cf. B. ZUCHELLI (1963).

¹⁹⁸ Por el contrario, M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 102) considera que en este fragmento y, por lo general, en todo el período imperial, *saltator* se emplea con una intención peyorativa, ya que la actividad de este bailarín se opone a la de los actores más serios (*histrionibus grauioribus*).

auriga Cordio y prefecto de los víveres al barbero Claudio”, Hist. Aug. *Heliog.* 12,1)

Por último, los epitafios de época imperial en donde el término *saltator* / *saltatrix* aparece como título del oficio del difunto en vida son también significativos. Aunque la brevedad de los textos nos impide precisar si se trata o no de pantomimos, el hecho de que los epitafios incluya la profesión del personaje como su rasgo distintivo indica la importancia misma de esta actividad. Por ejemplo, en la inscripción que vemos a continuación, en la que la joven Terencia es, además de liberta, una bailarina profesional:

(65)]us Teren[tia] / M(arci) l(iberta) Pr(imigenia?) [] / [s]altatrix I[]/
[a]nn(os) XXII ex qu[a dolore] / [nullum] tuli / (“Terencia, liberta favorita
de Marco, **bailarina de veintidós años**. De ella no tuve queja alguna”, CIL 06,
10144)

Los textos comentados hasta el momento nos ofrecen razones de sobra para justificar que *saltator* es, salvo en contadas ocasiones, el sustantivo que se emplea en latín clásico para designar a los profesionales de la danza¹⁹⁹. Por ello, aunque se trata de un término genérico como *salto* y *saltatio*, su ámbito de empleo está algo más delimitado.

4.1 OTROS ESPECIALISTAS

Junto a los bailarines propiamente dichos, hay muchos artistas que, como los saltimbanquis, instrumentistas, actores y prostitutas, también se ejercitan con la dan-

¹⁹⁹ Este concepto de “profesionalismo”, en el que no tenemos en cuenta el estatus social del bailarín sino su capacidad para vivir de su danza, coincide con las propuestas de M. VESTERINEN (2007: 7). Sobre el concepto de “bailarín profesional” basado en el dominio de su τέχνη cf. C. HUGONIOT *et al.* (eds.) (2004: 16-17). Según veremos más adelante, esta profesión va ligada, de alguna manera, a la oficialidad de los concursos y festivales, lo que nos permite establecer un parámetro para medir el grado de profesionalización de un representante.

za²⁰⁰. Los términos latinos relativos a estos personajes son muy poco precisos y ofrecen escasa información sobre sus actuaciones y características²⁰¹: a excepción de los acróbatas, con denominaciones específicas para cada una de las habilidades -los *grallatores* marchaban sobre sus zancos (Varr. *Men.* 322), los *uentilatores* hacían malabares con armas (Mart. 9,38,1-10), los *funambuli* caminaban en la cuerda floja (Ter. *Hec.* 33-36) y los *petauristae* “volaban” por encima de ella (Petron 53,12)-, lo más habitual es encontrar artistas más polifacéticos.

De entre ellos, algunos toman su nombre del momento o del lugar en que desarrollan su actuación: así, *exodiarius* hace referencia a quienes bailan tras una comedia (CIL 02, 00065), *emboliarius* (*emboliaria*) a aquel que actúa durante los intermedios (CIL 06, 10127)²⁰² y *circulator* (*circulatrix*) es el apelativo propio de los intérpretes callejeros e itinerantes. En el caso del préstamo griego *acroama*, éste suele emplearse para hablar de los artistas que trabajan en un espectáculo cualquiera y, sobre todo, en ambientes privados²⁰³. Además, hay artistas que se denominan a partir de los rasgos más característicos de atuendo (*planipes*), de su procedencia (*gaditanae*) o de la escuela a la que pertenecen (*ambubaiae*). Otra categoría similar es la de los *cinaedi* venidos desde Oriente, que se exhiben en medio de los banquetes y combinan breves actuaciones con un tipo de danza muy característica por sus ademanes afeminados y lascivos.

²⁰⁰ En el caso del griego, por ejemplo, S. MILANEZI (2004: 188-195) recuerda que hay una sentida necesidad a partir del s. IV a. C. para distinguir estos artistas de los actores serios. La estudiosa considera que, a excepción de algunos términos genéricos como ἀκροάματα o πλάνοι, lo más normal es que este vocabulario remita a la especialidad de cada uno como, por ejemplo, los θαυματοποιοί, μαγῶδοι o γρύλλοι. R. WEBB (2002: 285) asegura que, en época imperial, los autores griegos también recurrían a circunloquios que hoy dificultan el estudio de estos especialistas a partir del vocabulario. Sobre todos ellos véase *Apéndice II: Glosario de términos griegos*.

²⁰¹ Efectivamente, los términos latinos que designan a los profesionales de la escena son muy numerosos pero muy poco claros. Sólo hay que ver, por ejemplo, el trabajo de B. ZUCHELLI (1963), que recoge al menos siete nombres únicamente para los actores del drama (*ludius, histrio, actor, artifex, cantor, comoedus, tragoedus*).

²⁰² Ya veremos más adelante que estos calificativos también se aplican a los mimos en general, a los actores de *atellanae* e, incluso, a algunos músicos. *Vid. infra* § VII.3.

²⁰³ El término griego ἀκρόαμα, que designa todos aquellos placeres que deleitan al oído (X. *Smp.* 2,2) y, por extensión, a la vista, acaba refiriéndose a cualquier forma de espectáculo en el período helenístico (Plu. *Quaest. Conv.* 704c). En latín *acroamata* se emplea sobre todo para denominar espectáculos del banquete.

En cuanto al sustantivo *mimus* (*mima*), es el menos específico de todos pues suele aludir tanto al género teatral del mimo como al actor que lo interpreta. En principio, las piezas de mimo se caracterizan porque los personajes actúan sin máscara y, acompañados de mujeres, representan argumentos de la vida cotidiana -a veces incluso mitos- que pueden resultar poco decorosos, como es el caso de los arquetípicos adulterios (Fantham 1989: 154). Estos espectáculos incluyen, además, gestos y danzas en el desarrollo de la acción, ya sea como complemento a los pasajes recitados o como accesorios dramáticos²⁰⁴.

El concepto de *mimus* engloba, en realidad, un amplio abanico de variedades escénicas que van desde las improvisaciones callejeras a las producciones dramáticas de base literaria, como las obras de Siro y Laberio a finales de la República²⁰⁵.

En cuanto a la danza de los mimos, hay quienes sostienen que, en época de Sila, las partes coreográficas de estos espectáculos llegan a ser, incluso, más relevantes que el texto, de suerte que empieza a proliferar un tipo de actuación paródica especializada en el baile, que se consolida como una especie de género intermedio entre los mimos tradicionales y la pantomima (Garelli-François 2007: 108-114). Las estrellas de estos números se suelen denominar *mimi* pero también pueden recibir el apelativo de *saltatores* (texto 56), puesto que la danza es su especialidad más característica.

Según el grado de perfeccionamiento, fama o experiencia, los mimos se organizaban por categorías específicas, dando lugar a una jerarquía dentro de las obras o de las propias compañías, en la que se integraban distintos especialistas²⁰⁶. Las fuentes men-

²⁰⁴ Según L. CICU (1988: 64-71) la danza era un componente importante para los primeros mimos de carácter espontáneo ya en el s. III a. C., aunque también para los posteriores mimos literarios, más técnicos y perfeccionados. C. GONZÁLEZ (2000: 147) asegura que los fragmentos del mimo literario permiten reconocer, al menos, una hilazón estructural entre sus partes, en la que se insertaría la improvisación de los actores sobre la base del texto (danzas, canciones y frases hechas incluidas). M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 108), además, enumera varios papiros de mimos literarios en los que se menciona la presencia de un coreógrafo.

²⁰⁵ Acerca de la heterogénea naturaleza del género mímico cf. W. J. SLATER (2002: 315) y K. DUNBABIN (2004: 162). L. CICU (1988: 81-82), por su parte, distingue el llamado “mimo circulatorio”, original e improvisado, de lo que él considera “mimo dramático”. Para más información sobre el mimo cf., H. REICH (1903), M. BIEBER (1939), R. E. FANTHAM (1989), R. C. BEACHAM (1991: 117-153), R. WEBB (2006) y T. P. WISEMAN (2008).

²⁰⁶ Acerca de las categorías jerárquicas, cf. R. WEBB (2002: 287-289), W. J. SLATER (2002: 320 y n. 25) e I. LADA-RICHARDS (2007: 29).

cionan, por ejemplo, a los *archimimi* (CIL 06, 10107), protagonistas principales de las obras, pero también hay referencias a la *secunda mima* (AE 1993, 00912), a mimos terceros (CIL 06, 10103) y cuartos (CIL 14, 04198) que, como en la siguiente inscripción (texto 66), son sobre todo bailarines (*in mimis saltantibus*):

(66) [Lau]datus populo solitus mandata referre / [adl]ectus scaenae parasitus Apollinis idem / [quar]tarum in mimis saltantibus utilis actor (“alabado por el público, acostumbrado a actuar por encargo, secundario en la escena e, igualmente, parásito de Apolo, **actor de cuarto nivel, muy eficaz entre los mimos que bailan**”, CLE 00411)²⁰⁷

En realidad, además de los mimos de cuarto nivel, cualquiera de los miembros de una compañía puede ponerse a bailar en un momento determinado de la representación, incluidos los principales²⁰⁸. Así, una interesante inscripción de los *Carmina Latina Epigraphica* describe la actividad de una joven bailarina llamada Licinia (texto 67) que se enorgullece de haber llegado a ser, precisamente, *prima in scaena*:

(67) docta, erodita paene Musarum manu, / quae modo nobilium ludos deco-
raui choro / et Graeca in scaena **prima** populo **apparui**, / en hoc in tumulto cin-
erem nostri corporis / infistae Parcae deposierunt carmine (“culto e instruida
casi por obra de las musas, a veces adorné con mi danza las fiestas de los nobles y,
en la escena griega, **aparecí como la primera** para el público. He aquí que en
este tûmulo las terribles Parcas depositaron las cenizas de mi cuerpo con estos
versos”, CLE 00055)

En este caso, el término *prima* ofrece múltiples posibilidades de lectura, pues se puede interpretar como “fui la primera mujer en haber actuado en Roma” (Fernández 1995: 108), como “aparecí en público por primera vez” o también como “fui la preferida del público” (Massaro 1992: 116). De todas ellas, la primera traducción es más

²⁰⁷ La traducción del sintagma *solitus mandata referre* por “actuar por encargo” tiene que ver con la propuesta de W. J. SLATER (2002: 319-320), que sugiere la posibilidad de que estos mimos fuesen contratados para actuar a petición de un tercero. Para la noción de *referre* como “actuar”, traductor la compara con Virgilio (*Aen.* 5,605).

²⁰⁸ Véase, por ejemplo, el texto (17) que menciona al mimo C. Volumnio, experto en las segundas partes (*secundarum partium fuerit*) y que bailaba al son de un flautista (*ad tibicinem saltarit*).

que cuestionable pues, como veremos en esta tesis²⁰⁹, había ya mujeres en la escena desde los Juegos Florales del s. II a. C. y, por tanto, mucho antes que Licinia²¹⁰. Tampoco la segunda lectura es muy probable ya que, como sugiere Courtney (1995: 238-239), el debut de una bailarina no suele ser tan recordado como sus mejores actuaciones. La propuesta más aceptable (y que es, en parte, la que pretende reflejar nuestra traducción), es la que incide en el reconocimiento de la joven por parte de los espectadores: son los favoritos del público los que llegan a ser los artistas principales en una obra, es decir, los protagonistas o *archimimi*. Por ello, al igual que Reich (1903: 561), creemos que aquí *prima* está haciendo referencia a la jerarquía de la artista y que, ya sea dentro de la compañía o del propio espectáculo, esta posición constituye un verdadero motivo de orgullo para ella.

Pues bien, si el epitafio asegura que la joven ha danzado en las fiestas de los nobles (*nobilium ludos*) y que llega a ser, también, la protagonista en mimos de procedencia o temática griega (*graeca in scaena*)²¹¹, no es difícil imaginar a Licinia alternando sus interpretaciones estelares con danzas de acompañamiento. En este caso, es la propia estrella del espectáculo la que se presenta como experta bailarina, un hecho habitual cuando se trata de mujeres mimas.

²⁰⁹ Vid. *infra* § VII.3.2.1.

²¹⁰ A pesar de que tradicionalmente se ha fechado esta inscripción en tiempos de Sila, E. COURTNEY (1995: 239) considera que no puede ser anterior al 30 o 40 a. C. Por su parte, C. FERNÁNDEZ (1995: 108) sugiere que se trata de una inscripción imperial por la fórmula del último verso (*terram mihi dicas leuem*) y por el parecido de la composición con la elegía de Tibulo y Ovidio. Acerca de su estilo elegíaco cf. también C. FERNÁNDEZ & J. GÓMEZ (i. p.), que lo toman como modelo para analizar el llamado “género literario epigráfico”. Como curiosidad diremos que, en este caso, el sustantivo *choro* (en singular) se puede traducir por “danza” a secas y no necesariamente por “corro” o “danza de grupo”, una acepción más propia del período imperial.

²¹¹ Acerca de los *nobilium ludos*, algunos, como H. LEPPIN (1992: 236), han señalado que se trata de *ludi funebres* o *uotiu*. E. COURTNEY (1995: 238) y C. FERNÁNDEZ (1995: 108), por su parte, hablan de *ludi honorarii*, latinos o griegos, mientras que M. MASSARO (1992: 117) considera que se trata de fiestas privadas en casa de los nobles. Finalmente, M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 107) se pregunta si la joven participó en algún tipo de juegos celebrados a la griega como los que había patrocinado L. Anicio con motivo de su triunfo en Iliria. En cualquier caso, debe de tratarse de una danza de acompañamiento para otras piezas o para una procesión (*decorauit choro*) y no de una actuación en sí misma, como la que ya ejecuta sobre la escena, convirtiéndose en la favorita del público.

5. TRIPUDIUM, TRIPUDIO: DANZA RELIGIOSA

El sustantivo *tripudium* y el verbo *tripudio* (denominativo causativo derivado de *tripudium*) se emplean, normalmente, para designar las danzas más antiguas y características de los rituales romanos y, de manera general, ambas palabras pueden hacer referencia a una danza religiosa cualquiera o al hecho de bailar en ambientes rituales.

Así, en los primeros testimonios escritos, las formas conservadas en las Actas²¹² de los Hermanos Arvales (Ernout-Meillet [1932] 2001: 703), tanto el verbo (*tripodo*) como el sustantivo (*tripodatio*, en este caso²¹³) aluden a la actividad de los sacerdotes, que bailan al tiempo que pronuncian su *carmen* ritual:

(68) ibi sacerdotes clusi succinti libellis acceptis carmen descendentes **tripodauerunt** in uerba haec (“entonces, los sacerdotes, encerrados, después de recibir los libros **bailaron** remangados al son de estas palabras recitando los versos”, CIL 06, 02104)

(69) post **tripodationem** deinde signo dato publici introierunt et libellos receperunt (“tras esta **danza** y después de haber dado una señal, los siervos públicos entraron y recogieron los libros”, CIL 06, 02104)²¹⁴

Igualmente Accio, el primer autor literario en documentar el término, se sirve de *tripudio* en una escena de temática griega que alude a las danzas del cortejo dionisiaco en el Parnaso, danzas que, aunque extranjeras, reflejan el carácter sagrado del ritual que las integra:

²¹² Aunque estas Actas datan de mediados del s. I d. C., su contenido revela un estadio de la lengua más antiguo, de ahí los arcaísmos.

²¹³ Un término muy similar a este último es la palabra *atripursatu* (también *ahatripursatu*), que figura en una inscripción umbra de las Tablas Gubinas (s. II a. C.) y que, debido a la temática religiosa y las menciones a Júpiter en el texto, muchos han traducido como “danza ritual”, cf. C. DARLING ([1904] 2005: 37).

²¹⁴ Sobre la traducción de *publici* cf. I. PALADINO (1988: 59), que sugiere la posibilidad de que estos esclavos hubiesen sido reclutados de entre los siervos del estado. Muchos de estos *publici* figuran en las inscripciones de los Arvales y, al parecer, estaban encargados del cuidado de los *libelli*.

(70) laetum in Parnaso inter pinos **tripudiantem** in circulis / ludere
 atque taedis fulgere (“feliz en el Parnaso, **danzando** en círculos entre los pinos,
 baila.....y brilla por las antorchas...”, Acc. *trag.* 250)

Por la propia etimología del término y su evolución posterior, *tripudium* tiene, en origen, unos rasgos distintivos muy claros relativos a la forma y el tempo de la coreografía. En primer lugar, Ernout-Meillet ([1932] 2001: 703) señalan que estos términos se construyen a partir del ritmo ternario que da la base a los pasos y de ahí que definan *tripudio* como “danser à trois temps”. Y es que muchas de estas danzas religiosas pudieron tener un ritmo tan característico que acabó dando nombre al baile mismo. De ser así, habría ocurrido algo similar a lo que sucede, por ejemplo, con el vals en las lenguas modernas: una misma palabra hace alusión al ritmo de la música y a la danza típica que se baila sobre ese ritmo²¹⁵.

De acuerdo con esta etimología, los poetas latinos, cuando aluden al ejercicio de determinadas danzas rituales, recurren con frecuencia a expresiones que insisten en la triple estructura de dichas danzas. Como si se tratara de un procedimiento analítico en lugar de *tripudium*, las construcciones *ter pede terram pauire / pellere / quater* insisten en la importancia originaria del número tres en bailes de carácter mágico-religioso tan dispares como la danza de los Salios (texto 71), las fiestas de los agricultores (texto 72) o las representaciones de los etruscos en los juegos escénicos (texto 73):

(71) illic bis pueri die / numen cum teneris uirginibus tuum / laudantes **pede candido** / in morem Salium **ter quatient humum** (“allí, dos veces al día, los chicos y las jóvenes muchachas, **darán tres golpes en la tierra** al modo saliar alabando tu numen”, Hor. *carm.* 4,1,27-28)²¹⁶

(72) ludit herboso pecus omne campo, / cum tibi nonae redeunt Decembres;
 / festus in pratis uacat otioso / cum boue pagus; / inter audacis lupus errat agnos, / spargit agrestis tibi silua frondes, / gaudet inuisam **pepulisse** fossor / **ter**

²¹⁵ No opina lo mismo L. LAWLER (1945b: 72) que, comparando esta palabra con el término griego διποδία, al que designa “danza del dímetro”, piensa que se trata de la “danza de triple línea”, quizás porque en el *Carmen* de los Arvales se repetía tres veces. Dejamos esta cuestión anotada, pero preferimos considerarlo, simplemente, como “paso ternario”.

²¹⁶ A partir de este texto, R. CIRILLI (1913: 97) se plantea, de hecho, si el ritmo saliar era o no anapéstico.

pede terram (“el rebaño entero retoza en el herboso campo, cuando vuelven a ti las Nonas de diciembre; vagan por los prados los alegres aldeanos mientras está el buey ocioso; el lobo se pasea entre atrevidos corderos, el bosque agreste esparce para ti su hojarasca y goza el cavador al **golpear tres veces con su pie la odiada tierra**”, Hor. *carm.* 3,18,13-16)²¹⁷

(73) *dumque, rudem praebente modum tibicine Tusco, / Ludius aequatam ter pede pulsat humum, / in medio plausu (plausus tunc arte carebant) / rex populo praedae signa petita dedit* (“mientras, el flautista etrusco ofrece una ruda melodía y el bailarín **golpea con el pie tres veces el suelo** allanado, en medio del aplauso -entonces los aplausos carecían de técnica-, cuando el rey le da al público la señal requerida para el saqueo”, Ov. *ars* 1,111-114)

Otro elemento recurrente en estas expresiones poéticas es el suelo “golpeado”²¹⁸ por los saltos (*terram / humum*), como si todas estas danzas religiosas tuvieran, en principio, una marcada naturaleza telúrica²¹⁹, según la cual todos los movimientos ejecutados acabarían proyectándose hacia la tierra²²⁰.

Otras explicaciones de la etimología del sustantivo *tripudium* inciden también en la importancia del suelo para la realización de esta práctica. Así, de acuerdo con la in-

²¹⁷ En este caso, es el propio comentarista de Horacio el que, desde un primer momento, explica la expresión, aclarando que se trata de un *tripudium* ejecutado por los agricultores (*significat autem agrestes, cum festo Fauni feriati [in-]ludant, in terra tripudiare*, Porph. Hor. *carm.* 3,18,16). Para una revisión de estas danzas *vid. infra* § V.3.3.6.

²¹⁸ Igual que la expresión *ter pede terram*, los poetas escriben, a veces, *alterno pedem terram quatunt* (Hor. *carm.* 1,4,7) o *pedis alterno percussa terram* (Sil. 3,347), una variación de esta expresión fraseológica.

²¹⁹ Sobre los poderes telúricos del suelo a través del movimiento, *cf.* G. PICCALUGA (1965: 101-102) y G. P. KURATH (1972: 277-278).

²²⁰ Quizás por esta razón se ha especulado tanto sobre el componente agrario y guerrero en las danzas de los Salios, cuyos enérgicos saltos podían pertenecer a uno u otro ámbito. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (1995: 41) señala, por ejemplo, la oda de Horacio compuesta en honor de la victoria de Accio que comienza con una exhortación a este tipo de danzas similares a las de los Salios por su vinculación a la tierra: *nunc est bibendum, nunc pede libero / pulsanda tellus, nunc Saliaribus / ornare puluinar deorum / tempus erat dapibus, sodales* (“ahora bebamos y golpeemos la tierra con pies libres; ahora, compañeros, adornemos el sitial de los dioses para los festines saliares”, *carm.* 1,37,1-4). La estudiosa francesa subraya, entonces, la importancia de estas danzas para la fertilidad de la tierra y para su protección.

formación de los diccionarios, el término *tripudium* no sólo significa “danza religiosa” sino que, además, en lenguaje augural, hace alusión a un tipo de auspicio muy común, sobre todo en las campañas militares. Según Cicerón (texto 74), los responsables de los auspicios, tras interpretar el comportamiento de las aves cuando son alimentadas, en caso de que éstas dejen caer parte del grano al suelo como muestra de avidez, aseguran un *tripudium solistimum*, es decir, un augurio favorable o pleno:

(74) sed quia, cum pascuntur, necesse est aliquid ex ore cadere et terram pauire (terripauum primo, post terripudium dictum est; hoc quidem iam **tripudium** dicitur) – cum igitur offaecidit ex ore pulli, tum auspicanti **tripudium solistimum** nuntiatur (“pero ya que, cuando se alimentan [las aves], es inevitable que caiga algo de su pico y golpee la tierra [esto al principio se denominó *terripauum*, luego *terripudium* y en realidad, es lo que ahora se denomina *tripudium*]; en resumen, cuando cae de la boca del pollo, entonces se anuncia **un augurio pleno** a quien ha consultado el auspicio”, Cic. *div.* 2,72)

Como vemos, en este texto, Cicerón apunta una etimología del término que, según Ernout-Meillet ([1932] 2001: 703), carece de fundamento. Sea como fuere, esta técnica de adivinación tiene, como sugiere el arpinate, una cierta vinculación con el choque de determinados objetos contra el suelo. En efecto, también Festo (texto 75) insiste en que, según un tratado de Apio Claudio, un *tripudium solistimum* tiene que ver con las caídas involuntarias de determinados objetos inertes, como una roca o un árbol; además, el propio Cicerón comenta, en una de sus cartas (Cic. *fam.* 6,6,7), la existencia de un *tripudium sonuium*, es decir, “sonoro”, en alusión de nuevo a la importancia del choque en el augurio. Por último, y en esta misma línea, sabemos de la existencia de un tipo de *tripudium* que nada tiene que ver con las aves, y que se produce al arrojar las nueces típicas de las nupcias romanas (texto 76):

(75) sollistimum, Ap. Pulcher in Auguralis disciplinae lib. I. ait esse tripudium, **quod** †aut† **excidit** ex eo, quod illa fert: saxumue solidum, aut arbor uuiiradix ruit, quae nec prae uitio †**humani**† **caedanturue iacianturue, pellanturue** (“*augurio pleno*: en el libro primero de la ciencia augural, Apio Claudio Pulcro dice que es un tripudio porque **cae** de lo que decimos a continuación: o una roca

sólida, o un árbol acodado que se precipita, pero **no que se caiga, se lance o se empuje por la acción de un humano**”, Fest. p. 298)²²¹

(76) dicitur etiam ideo a nouo marito nuces spargi debere, quod proiectae in terram **tripudium solistimum** faciant, quod auspiciu ad rem ordiendam optimum est: uel ideo a pueris aspergendas nuces cum strepitu et conuicio flagitari, ne quid noua nupta audiat aduersum, quo dies nuptiarum dirimatur (“también se dice que las nueces deben ser arrojadas por el nuevo marido por esta razón, porque cuando se arrojan a la tierra, logran un **augurio pleno**: este auspicio es el mejor para empezar algo; o bien se dice que los niños reclaman con ruido y estrépito las nueces que hay que arrojarles con este propósito: para que la novia no oiga nada del mal augurio por lo que pudiera posponerse el día de la boda”, Serv. *Auct. ecl.* 8,29)²²²

Puestos a encontrar un nexo de unión entre las dos acepciones de *tripudium*, es decir, la de danza y mecanismo de adivinación, los investigadores formulan diversas hipótesis: por un lado, hay quienes ven en el dios Marte el punto de encuentro entre las dos formas de *tripudium*, por tratarse del destinatario de las danzas de Salios y Aruales y ser una divinidad habitual en este tipo de prácticas adivinatorias asociadas a la guerra (Paladino 1988: 78-79)²²³. Otros vinculan el carácter propiciatorio de esta danza sagrada con los buenos pronósticos suministrados por las aves al comer y viceversa. Tal es el caso de Ernout-Meillet ([1932] 2001: 703), que sostienen que, en el caso de los pollos, el presagio no se obtiene del choque de los granos contra la tierra sino del tipo de movimientos o “pequeños saltos” que las aves ejecutan mientras comen. Igualmente, considerando que es más probable una transposición de ideas del mundo de los

²²¹ Tal vez por esta razón se explica que, en su comentario a las fuentes homéricas de Virgilio, Macrobio (*Sat.* 5,13,30) considere un *tripudium solistimum* el hecho de que un águila deje caer a su presa por el mordisco de una serpiente.

²²² Plinio, por ejemplo, habla de los dos tipos de *tripudium*, tanto del de las aves (*nat.* 10,49) como del de las nupcias (*nat.* 15,86). Al primero lo denomina *solistimum*, mientras que el segundo es el *soniuum*.

²²³ En cuanto a si la danza del *tripudium* podía o no tener un cierto carácter propiciatorio que asegurase buenos presagios para la estación guerrera, conocemos fragmentos del *Carmen Saliare* en donde la palabra *soniuo* se recoge junto a términos típicos del atuendo y las ceremonias de estos sacerdotes.

humanos al de los objetos inmateriales, Habinek (2005: 266) ha observado en los textos la presencia de otros términos del campo semántico de la danza que apoyan, de alguna manera, la explicación proporcionada por Ernout-Meillet. Así, en este otro fragmento de Festo (texto 77), se pregunta si el *tripudium* augural podría tener alguna vinculación con el movimiento exultante de los pollos hambrientos ante la comida²²⁴:

(77) *tripudium* ... <au->spiciis in **exultatione** tripudiat ... **a terra pauienda sunt dicta** (“*tripudium* ...en los augurios danza **en medio de la exaltación** ... se llaman así por la tierra golpeada”, Fest. p. 498)²²⁵

Como Festo no aclara si la tierra se golpea con el grano al caer y solamente incide en el acto como tal (*a terra pauienda*), pensamos que se trata, más bien, de un picoteo reiterado de los pollos en el suelo, una forma de alimentación habitual en estas aves que explica, además, el exceso de grano que queda en tierra. Así, junto con la cita sobre Apio Claudio (texto 75), este texto nos permite deducir que *tripudium* sería, en líneas generales, una proyección hacia el suelo, una caída e, incluso, un salto, acepciones válidas todas ellas para denominar, tanto a los pasos que caracterizan las danzas sagradas como, a la forma con la que el grano provoca un augurio al caer²²⁶.

Más allá de su etimología, el término *tripudium* se refiere a cualquier danza que presente rasgos rituales, por lo que no es de extrañar encontrarlo en contextos en los que aunque se desconoce su nombre exacto, sí se sabe de su naturaleza religiosa, esto es, en determinadas danzas extranjeras. En estos casos, los autores latinos añaden especifica-

²²⁴ Del mismo modo, se han sucedido muchas otras teorías que intentan justificar un nexo de unión entre la danza del *tripudium* y los augurios proporcionados por las nueces en las bodas. En su tratado sobre el juego, por ejemplo, R. CARO ([1626] 1978: 155) asegura que las nueces arrojadas durante las nupcias romanas son recogidas por jóvenes “diciendo ciertas palabras no muy honestas y haciendo un cierto baile o *tripudio* que era tenido por dichoso agüero de las bodas”. Otros intentan poner en relación la danza de los ritos saliares con la prosperidad de un matrimonio ya que, según Ovidio (*fast.* 3,393-396) es mejor evitar casarse durante el mes de los Salios. Cf. K. K. HERSCH (2010: 156-158).

²²⁵ Sin embargo, aunque la avidez (*in exultatione*) de estos animales es fundamental a la hora de comprobar el valor del augurio, no parece que sea su movimiento el que revela las señales favorables sino, más bien, su manera de comer.

²²⁶ Retomando la idea de T. HABINEK (2005: 22-23), pensamos que es más lógico trasladar una acción típicamente humana al ámbito de los objetos inmateriales. En ese uso casi metafórico prevalece tan sólo la acción de saltar, quedando olvidada la idea del triple ritmo que genera la danza.

ciones que, como sucede con *saltatio*²²⁷, concretan los rasgos de la práctica descrita. Por ejemplo, la expresión *more suo* (texto 78) aclara que el tipo de danza sagrada descrita (*tripudium*) no es propia de la cultura romana:

(78) deinde undique diuersis itineribus cum in castra se recepissent, adeo repente decessit animis pauor ut non ad munimenta modo defendenda satis animorum esset sed etiam ad lacessendum proelio hostem. erumpunt igitur agmine e castris, **tripudiantes more suo**, repentinaque eorum audacia terrorem hosti paulo ante ultro lacessenti incussit (“después, de todas partes y por caminos diferentes, fueron a refugiarse al campamento; de repente, desapareció el miedo de sus mentes, hasta tal punto que no sólo tuvieron suficiente valor como para defender las fortificaciones, sino también para acosar al enemigo en el combate. Así pues, salen del campamento en columna, **bailando a su manera una danza ritual** y esta repentina osadía de todos ellos infunde el miedo a un enemigo que poco antes se había lanzado al ataque espontáneamente”, Liv. 23,26,8-10)²²⁸

Ahora bien, el empleo más habitual del término tiene que ver con ceremonias religiosas y, fundamentalmente, autóctonas de Roma. Tal es el caso de las danzas que Escipión ejecuta a la manera de los antiguos (texto 79), descritas por Séneca como viriles (*uirilem in modum*) y militares (*triumphale ac militare corpus*):

(79) et Scipio triumphale illud ac militare corpus mouebat ad numeros, non molliter se infringens, ut nunc mos est etiam incessu ipso ultra muliebrem molli-tiam fluentibus, sed ut antiqui illi uiri solebant inter lusum ac festa tempora **uirilem in modum tripudiare**, non facturi detrimentum, etiam si ab hostibus suis spectarentur (“también Escipión movía con ritmo aquel cuerpo triunfal y militar, sin llegar a cometer mal alguno, aun cuando le veían sus enemigos: no se quebrantaba de forma amanerada, como hacen ahora los que se deslizan en su andar con un contoneo mayor, incluso, que el de las mujeres, sino como los antiguos, aquellos hombres que solían **tripudiar de manera viril** en los juegos y tiempos de fiesta”, Sen. *dial.* 9,17,4)

²²⁷ Recordemos, por ejemplo, los usos de *saltatio* acompañado del indefinido *quaedam* (textos 33 a 35), muy habitual en contextos semejantes a los aquí descritos.

²²⁸ Para otros ejemplos similares, *vid. infra* § V.3.4.5.

La referencia de Séneca a épocas pasadas (*antiqui illi uiri*) nos hace pensar en la cofradía de los Salios, sacerdocio formado por jóvenes patricios cuyas ceremonias se basaban en el ejercicio de danzas y procesiones para transportar los *ancilia* sagrados por toda la ciudad. Y es que la marcha de los Salios y sus ejecuciones en un ritmo ternario se pueden considerar, por su importancia, el ejemplo más representativo de un *tripudium*:

(80) Salios item duodecim Marti Gradiuo legit, tunicaeque pictae insigne dedit et super tunicam aeneum pectori tegumen; caelestiaque arma, quae ancilia appellantur, ferre ac per urbem ire canentes carmina **cum tripudiis sollemnique saltatu** iussit (“eligió también doce Salios en honor a Marte Gradivo, les dio el distintivo de la túnica colorada y sobre ésta una coraza de bronce para el pecho; les ordenó llevar las armas celestes que se llaman *ancilia* y marchar por la ciudad cantando himnos **en medio de danzas y un salto solemne**”, Liv. 1,20,4)

No es de extrañar, por tanto, que el término que designa cualquier tipo de baile religioso haga referencia sobre todo a la danza más conocida de los rituales romanos²²⁹:

(81) Salii sunt, **qui tripudiantes aras circumibant**. saltabant autem ritu ueteri armati post uictoriam Tiburtinorum de Volscis (“Salios son los que **iban danzando alrededor de los altares**. Por otra parte, bailaban armados, siguiendo un antiguo rito después de la victoria de los Tiburtinos contra los Volscos”, Serv. *Auct. Aen.* 8,285)

La doble faceta de *tripudium* como danza ritual, en general, y danza de los Salios, en particular, ha llevado a algunos investigadores a pensar que primero surgieron los saltos de los Salios y, a continuación, el resto de danzas religiosas; en palabras de Habinek (2005: 22-23), “es el nombre del paso saliar el que emigra poco a poco a otros contextos más amplios”. Habinek señala otros ejemplos en los que *tripudium* se emplea fuera de cualquier contexto ritual, sobre todo un pasaje de Séneca referido a bailarines aficionados (texto 82) y otro de la *Cena de Trimalción* (texto 83), donde los esclavos que sirven la mesa son descritos como *tripudiantes*:

²²⁹ Más adelante tendremos ocasión de profundizar en el estudio de las danzas saliares y de los distintos pasos que conformaban su danza y su procesión. *Vid. infra* § V.3.4.4.

(82) stat per successores Pyladis et Bathylli domus; harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Priuatum urbe tota sonat pulpitum; in hoc uiri, in hoc feminae **tripudiant**; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus mollius (“la casa de Pílates y de Batilo se mantiene gracias a sus continuos sucesores; hay muchos discípulos y muchos maestros también de su arte. En toda la ciudad resuenan los estrados privados: allí **bailan** hombres y mujeres; los maridos compiten con las mujeres entre sí para ver quién de los dos pone más flexible su costado”, Sen. nat. 7,32,3)

(83) nos ut tristiores ad tam uiles accessimus cibos, ‘suadeo’ inquit Trimalchio ‘cenemus; hoc est ius cenae’. haec ut dixit, ad symphoniam quattuor **tripudiantes** procurrerunt superioremque partem repositorii abstulerunt (“como estábamos muy disgustados ante los alimentos tan pobres que teníamos delante, Trimalción nos dijo «os aconsejo que cenemos; que es la ley de la fiesta». Tras estas palabras, entraron cuatro bailando al son de una música y retiraron la parte superior de la bandeja”, Petron. 36,1-2)

Sin embargo, en ambos casos percibimos que se trata de un uso peyorativo e irónico del término pues, si bien es impensable imaginar a Pílates y Batilo en medio de una danza ritual (texto 82), tampoco podemos considerar que los esclavos de Trimalción (texto 83) sean protagonistas de semejante actuación. El término aquí utilizado, de connotaciones normalmente solemnes, sirve ahora para escenificar situaciones totalmente absurdas y rocambolescas (Garelli-François 1995: 41).

Por todo ello podemos concluir que *tripudio* y *tripudium* están limitados, normalmente, a los contextos de tipo ritual y que sólo en ocasiones acaban designando otro tipo de bailes menos caracterizados. En diacronía, la evolución de estos términos se percibe, sobre todo, en su paso a las lenguas romance: ambos acaban convirtiéndose en sinónimos de *salto* y *saltatio*²³⁰ y, como ocurre con otros verbos de este campo, *tripudio* pasa a designar la expresión de un estado de ánimo, similar al del verbo *exsulto*

²³⁰ Como curiosidad, en latín humanista el término es ya un simple sinónimo de danza, según demuestran el vocabulario de NEBRIJA ([1495] 1951: 1), el tratado de G. EBREO DA PESARO (1463) *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* y otros usos en los que se recurre a esta palabra con empleo genérico. En castellano también ocurre lo mismo, véanse A. LÓPEZ PINCIANO ([1596] 1998: 136) y, más adelante, R. CARO ([1626] 1978: 82), donde se aprecia con claridad la sinonimia entre *saltación*, *tripudio*, *baile* y *danza*.

(“estar exultante de alegría”)²³¹. Esta evolución confirma la tendencia de todas las palabras de este campo semántico a comportarse de una forma similar.

6. UN VOCABULARIO MENOS PRECISO

Junto a *salto*, *tripudio* y los sustantivos que expresan un contenido denotativo directamente vinculado al mundo de la danza (*saltatio*, *saltator*, *tripudium*, *chorus*, *chorea...*), hay otro tipo de léxico que, en determinados contextos, puede referirse también a esta realidad, ya sea porque expresa un estado de ánimo característico del que baila (*bacchor*)²³² o porque hace referencia a los rasgos prototípicos de la danza, es decir, al movimiento propiamente dicho (*moueo*, *motus*) y a su carácter festivo (*ludo*, *ludus*, *lusus...*).

6.1 MOVIMIENTO DEL CUERPO: *MOUEO* Y *MOTUS*

El verbo *moueo* puede emplearse como sinónimo de *salto*, siempre que el contexto y la presencia de determinada complementación (normalmente de Modo) acoten el tipo de movimiento descrito: con frecuencia se recurre a este término para describir la realidad externa de la acción de bailar, es decir, la más física y visual²³³; por ello, en su forma activa, *moueo* se acompaña siempre de un complemento directo que hace refe-

²³¹ Vid. *supra* § III.2.4 y, sobre todo, el ejemplo (22).

²³² Este préstamo griego alude, en realidad, a la manifestación externa de un sentimiento religioso (“agitarse por el furor báquico”); de hecho, J. M. PAILLER (1995: 34) defiende que, originariamente, *bacchos* era de un adjetivo que caracterizaba los saltos de la posesión dionisiaca. Como vemos, este término presenta importantes dificultades de interpretación, que no siempre se corresponden con el tema aquí tratado. Dejamos, pues, anotada la cuestión para los capítulos dedicados al estudio de las danzas dionisiacas y menádicas (§ V.3.5.2).

²³³ *Salto*, según P. BALDI (2010: 25-26), no es un verbo de movimiento pues, al parecer, como en ninguna otra lengua indoeuropea, no tiene presente etimológicamente la noción de “movimiento dirigido iniciado por el sujeto” (de hecho ni siquiera *salio*, al que considera un verbo de movimiento muy poco prototípico). Tal vez por ello, *moueo* se consolida como la alternativa para describir esa noción.

rencia al cuerpo del bailarín (texto 79) o a la parte del mismo que destaca en la danza, ya sea el torso (texto 84), las extremidades (texto 85) o los brazos²³⁴ (textos 86 y 87):

(79) et Scipio **triumphale illud ac militare corpus mouebat ad numeros**, non molliter se infringens, ut nunc mos est etiam incessu ipso ultra muliebrem mollitiam fluentibus, sed ut antiqui illi uiri solebant inter lusum ac festa tempora uirilem in modum tripudiare, non facturi detrimentum, etiam si ab hostibus suis spectarentur (“también Escipión **movía con ritmo aquel cuerpo triunfal y militar**, sin llegar a cometer mal alguno, aun cuando le veían sus enemigos: no se quebrantaba de forma amanerada, como hacen ahora los que se deslizan en su andar con un contoneo mayor, incluso, que el de las mujeres, sino como los antiguos, aquellos hombres que solían tripudiar de manera viril en los juegos y tiempos de fiesta”, Sen. *dial.* 9,17,4)

(84) copa Surisca, caput Graeca redimita mitella, / crispum sub crotalo docta **mouere latus** (“la tabernera siria, coronada su cabeza con mitra griega, es experta en **mover el costado** sinuoso por debajo del crótalo y, ebria, baila lasciva en la humeante taberna, sacudiendo el codo al son de las graves flautas”, *Copa* 1-4)

(85) si bene me noui, non Viscum pluris amicum, / non Varium facies; nam quis me scribere pluris / aut citius possit uersus? quis **membra mouere** / mollius? inuideat quod et Hermogenes, ego canto (“si me conozco bien, no vas a considerar más amigo a Visco o a Vario; pues, ¿quién puede escribir más versos o más rápido que yo? ¿Quién **mueve sus miembros** con más dulzura? Incluso Hermógenes envidiaría lo que yo canto”, Hor. *sat.* 1,9,22-25)

(86) quis dubitet, quin scire uelim saltare puellam, / ut **moueat posito brachia** iussa mero? (“¿quién duda de que yo querría que la joven supiera bailar, de for-

²³⁴ Más aún cuando se trata de textos redactados en el período imperial, pues el influjo de la pantomima y el dominio de la *χειρονομία* debieron haber penetrado en todos los estilos de danza practicados en la época. Según M. H. GARELLI-FRANÇOIS (1995: 33), el movimiento de las manos está estrechamente ligado al carácter mimético y retórico de la danza: “C’est la main surtout qui exprime”.

ma que, tras terminar el vino, **moviera sus brazos** a petición?”, Ov. *ars* 3,349-350)²³⁵

(87) bellus homo est, flexos qui digerit ordine crines, / balsama qui semper, cinnama semper olet; / cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat, / qui **mouet** in uarios **bracchia** uolsa modos (“un hombre guapo es aquel que ordena sus cabellos rizados, el que siempre huele a bálsamo y a canela; el que susurra canciones del Nilo y canciones gaditanas, el que **mueve sus brazos** depilados al son de distintos ritmos”, Mart. 3,63,3-6)

Igualmente, y a partir, sobre todo, de Horacio y Ovidio, las formas reflexivas del verbo se emplean también con el significado de “danza”, haciendo referencia al movimiento consciente, controlado e intencionado de uno mismo²³⁶:

(88) effutire leuis indigna tragoedia uersus, / ut festis matrona **moueri iussa** diebus, / intererit Satyris paulum pudibunda proteruis (“la tragedia que no debe parlotear versos frívolos se ruboriza, pudorosa, igual que una matrona **obligada a moverse** en día de fiesta, de estar en medio de los sátiros descarados” Hor. *ars* 231-233)

(89) quid ego nunc referam, iudices, ludorum genera, saltationes, et illud de decoris certamen, praetorne **se mollis moueret** an meretrix? (“jueces, ¿por qué voy a describiros ahora los tipos de entretenimiento, los bailes y aquella competición obscena de si se **movía con más soltura** el pretor o la meretriz?”, Sen. *contr.* 9,2,8)

Como vemos, la estructura reflexiva muestra, en ambos casos, la implicación del Sujeto en la acción. En el texto (89), por ejemplo, queda claro que el Agente y el Pa-

²³⁵ M. H. GARELLI-FRANÇOIS (1995: 33-34) asegura que, en poesía, la ligereza de los brazos se acaba convirtiendo en un tópico recurrente. Ovidio, de hecho, considera que son la parte más llamativa en la danza de una joven (**bracchia saltantis**, *uocem mirare canentis*; “admirarás sus brazos cuando baile, su voz, cuando cante”, Ov. *ars* 2,305). Cf., también, entre otros, los textos (94), (138), (139) y (171) que contienen expresiones referidas directamente al movimiento de los brazos como metonimia de una danza.

²³⁶ Cf. J. M. BAÑOS (2009: 401): “A pesar de la morfología medio-pasiva del verbo, la situación descrita en estos casos es siempre una Acción pues, aunque el pronombre *se* es correferencial con el Sujeto, actúa como un verdadero acusativo Objeto”.

ciente están sintáctica y semánticamente diferenciados: el pretor y la meretriz son capaces de decidir el tipo de movimientos que quieren poner en práctica con su cuerpo en cada momento. Lo mismo ocurre en el pasaje anterior (texto 88) donde, a pesar de la forma *iussa*, la matrona es quien debe iniciar la acción de mover su cuerpo (*moueri*) para poder bailar.

En todos estos contextos, el verbo funciona como alternativa para *salto*, con un significado referido a todo tipo de danzas. De hecho, la analogía de *moueo* con *salto* es tal que presenta complementos directos para designar el personaje o la obra interpretados en el baile incluso con las formas medio-pasivas (*mouetur*). Así, como si de una especie de *variatio* léxica se tratase, Horacio recurre a esta construcción en un pasaje de las *Epistulae* (texto 90) que nos recuerda a aquellos versos que documentaban, por primera vez, la estructura transitiva de *salto*, también en el corpus del poeta (texto 10):

(90) ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui / nunc **Satyrum**, nunc **agrestem Cyclopa mouetur** (“dará la impresión de bailar y se retorcerá como el que representa ora un sátiro, ora el rudo Cíclope”, Hor. *epist.* 2,2,124-125)

(10) Campanum in morbum, in faciem per multa iocatus, / **pastorem saltaret** uti **Cyclopa** rogabat (“después de muchas bromas por su enfermedad campana y por su cara, le rogó que **bailase el Cíclope pastor**”, Hor. *sat.* 1,5,62-63)

En el comentario al primer pasaje, Rudd (1989: 138) recoge a su vez un pasaje de Persio en el que se mencionan los personajes representados por el pantomimo Batilo (texto 91). La construcción es idéntica a los versos de Horacio: el verbo medio-pasivo (*moueare*) presenta también un acusativo Objeto (*tantum Satyrum*):

(91) haec miscere nefas nec, cum sis cetera fossor, / tris **tantum** ad numeros **Satyrum moueare** Bathylli (“mezclar estas cosas es un sacrilegio pues, aunque seas un cavador, no podrías bailar el **Sátiro** de Batilo ni siquiera en tres tiempos”, Pers. 5,122-123)²³⁷

²³⁷ Es más, este pasaje nos recuerda también a la danza del *fossor* en honor a las fiestas de Fauno, descrita en el texto (72). La temática satírica de los bailes, la estructura ternaria del compás y la mención explícita del cavador son algo más que una mera coincidencia.

Ahora bien, según señala Brink (1982: 348), el texto de Persio es una auténtica recreación de los versos horacianos en el contenido (ambos comparan la tarea del poeta con la versatilidad de los bailarines) y en la construcción sintáctica. Por ello, podemos determinar que, aunque *moueo* en sus usos medios puede llegar a acompañarse de un acusativo como el de *salto* (*Cyclopa mouetur*), se trata, más bien, de un empleo poético restringido a unos pocos ejemplos que, como aquí, siguen un modelo precedente.

Por supuesto, no sólo *moueo*, sino también el sustantivo verbal derivado *motus* puede expresar, en contextos específicos y con una determinada complementación, el movimiento del cuerpo en la danza²³⁸. Este significado más restringido aparece por primera vez en el pasaje, ya citado, de Cicerón (texto 55), en el que se oponen los movimientos del orador a los del histrión y, en concreto, a los del bailarín:

(55) ut enim histrioni actio, **saltatori motus non quivis**, sed certus quidam est datus, sic uita agenda est certo genere quodam, non quolibet (“igual que al histrión no se le otorgó un gesto cualquiera, **ni tampoco al bailarín se le dio cualquier movimiento**, sino uno muy preciso; así, la vida debe vivirse de acuerdo a unos ciertos principios y no de cualquier forma”, Cic. *fin.* 3,24)

En líneas generales, *motus* tiene la capacidad de describir una danza desde el punto de vista físico. La lectura de los textos nos revela un proceso metonímico por el cual se alude a la danza a partir de sus rasgos externos, es decir, los pasos y movimientos que componen un baile. Además, es habitual encontrar el sustantivo acompañado de adjetivos que especifican la naturaleza de la danza (*motus Ionicos*) o transmiten una valoración del autor sobre la manera con que se realiza la actividad descrita (*rudi atque incomposito*):

(92) **motus** doceri gaudet **Ionicos** / matura uirgo et fingitur artibus / iam nunc et incestos amores / de tenero meditatur ungui. Significat per id **molliores saltatus** puellas discere et **turpes et libidinosos motus** rerum ueneriarum (“la muchacha, en su madurez, disfruta al aprender **bailes jonios**, se va formando en estas artes y piensa en amores impuros desde su más tierna edad. Con esto quiere decir que las muchachas aprenden **bailes demasiado ligeros y movimientos**

²³⁸ Cf. *ThLL* 8.0: **c.** de motu saltantium, histrionum sim, 1533, 49-58. También el *OLD* y el *Gaffiot* recogen esta acepción.

vergonzosos y libidinosos, propios del acto sexual”, Porph. *Hor. carm.* 3,6,21-22)²³⁹

(93) uerum, ut est mos hominum paruula initia pertinaci studio prosequendi, uenerabilibus erga deos uerbis iuuentus **rudi atque inconposito motu corporum** iocabunda gestus adiecit, eaque res ludium ex Etruria arcessendi causam dedit (“pero, como es propio de los hombres perseguir, en sus orígenes, las cosas insignificantes con empeño tenaz, la juventud jocosa añadió gestos a las composiciones destinadas a los dioses, **con un movimiento del cuerpo grosero y desordenado**, y por esta razón se mandó llamar a los ludiones de Etruria”, Val. Max. 2,4,4)

Como vemos, la idea de danza transmitida por el sustantivo *motus* viene expresada por el conjunto del sintagma y no sólo por el término como tal. En estos casos la información delimita el contenido de los verbos, explicita la noción de movimiento y refuerza el sentido general de la acción, entendida como una danza. Esto ocurre también, por ejemplo, en el texto (94), donde se alude al baile de la joven a través de dos procedimientos distintos, el movimiento de una parte del cuerpo (*diducit bracchia*) y sus características formales (*molli motu*). Aquí, como en el pasaje anterior, el sustantivo *motu* en ablativo es un adjunto de Modo para precisar que la acción descrita es, justamente, una danza:

(94) siue chelyn complexa quatit, seu uoce paterna / discendum Muis sonat et mea carmina flectit, / **candida seu molli diducit bracchia motu**, / ingenium probitas artemque modestia uincit (“ya conmueva abrazada a su cítara o con la voz heredada de su padre, entone un poema que deberían aprender las Musas y adapte mis poemas, ya **alce sus blancos brazos en armonioso movimiento**, su honestidad supera a su talento y su pudor a su arte”, Stat. *silv.* 3,5,64-67)

Por otro lado, el diccionario *Gaffiot* sugiere que, en combinación con el verbo *do*, *motus* forma parte de una expresión traducida como “executer des mouvements” (*mo-*

²³⁹ En este caso, el adjetivo *Ionicos* hace referencia a un tipo de danza proveniente de la Grecia asiática que, como bien señala Porfirió, tenía una marcada connotación sexual. Véase *Apéndice I: Glosario de términos latinos*.

tus dare), que podría considerarse una colocación similar a las estudiadas con *chorus*²⁴⁰ y, por tanto, sinónima de *salto*. El análisis de nuestro corpus nos revela, sin embargo, que sólo hay otro ejemplo además de los que recoge el diccionario (textos 95 y 96), esta vez con el verbo *edo* (texto 97):

(95) ... neque ante / falcem maturis quisquam supponat aristis / quam Cereri torta redimitus tempora quercu / **det motus incompósitos** et carmina dicat (“y que nadie meta la hoz en las espigas maduras antes de **haber ofrecido** a Ceres **unos movimientos no pautados** y haber recitado canciones, ceñidas las sienes con la corona de encina”, Verg. *georg.* 1,347-350)

(96) sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, **haud indecoros motus more Tusco dabant** (“sin ningún tipo de verso, sin ademán de imitar una composición, unos artistas traídos desde Etruria, que danzaban al son de un flautista, **ofrecían al estilo etrusco pasos que no eran indecorosos**”, Liv. 7,2,5)²⁴¹

(97) redantruare dicitur in Saliorum exultationibus: ‘cum praesul amptruauit, quod est, **motus edidit**, ei referuntur inuicem idem motus. Lucilius: ‘praesul ut amptruet inde, ut uulgius redamptruet inde’ (“en las danzas de los Salios se dice *redantruare*: «cuando el maestro ha actuado», es decir, **ha enseñado sus movimientos**, esos mismos movimientos se repiten a su vez para él. Lucilio: «el maestro que baile primero para que todos bailen después»”, Fest. p. 270-273)

En realidad, más que considerar *motus dare* como un todo, debemos prestar atención al tercer complemento que siempre figura en estos casos, un dativo que, de forma implícita o no, codifica el Receptor al que van dirigidos los movimientos ejecutados.

En primer lugar, en los versos de Virgilio (texto 95) es la diosa Ceres (*Cereri*) quien, de manera explícita, recibe los movimientos ejecutados por los jóvenes en forma de ofrenda (*motus incompósitos*), es decir, su danza. Igualmente, y aunque no haya

²⁴⁰ Sobre las colocaciones y las construcciones con verbos de apoyo *vid. supra* § III.3.2.1.

²⁴¹ Nótese las coincidencias de este pasaje y el relato de Valerio Máximo (texto 91). Por lo general, se cree que provienen de una fuente común, que podría ser Varrón. Cf. O. SZEMERÉNYI (1975: 304) y, sobre todo, S. P. OAKLEY (1998), que ofrece una amplísima bibliografía sobre el tema.

un dativo en el texto de Livio (texto 96), sabemos, por el contexto del relato, que las danzas de los etruscos tenían una importante función expiatoria y que los dioses fueron los principales receptores de sus *haud indecoros motus*. Por último, en el caso de Festo (texto 97), los movimientos realizados por el *praesul* de los Salios están destinados al resto de los sacerdotes que, tras observarlos, tienen obligación de repetirlos; el Receptor, por tanto, es deducible del contexto²⁴².

Preferimos, por tanto, matizar la explicación proporcionada por el *Gaffiot* que, aunque acertada, no refleja la importancia del Receptor en estos casos. En cambio, la idea de que *motus dare* constituye una colocación es admisible en tanto que puede hacer referencia a una nueva acepción en la que *do* mantiene su significado léxico: “bailar un baile en honor a alguien”.

En cuanto a los contextos de aparición de *motus*²⁴³, la mayor frecuencia de su empleo en este tipo de contextos de naturaleza ritual coincide con la presencia creciente de la pantomima desde finales del s. I a. C. y, teniendo en cuenta que este término alude a la danza en su realidad más visual, podría pensarse que *motus* designa, fundamentalmente, aquellos bailes que destacan el movimiento por encima de la interpretación, es decir, las danzas ajenas al género pantomímico²⁴⁴. Esta distinción, por ejemplo, se puede ilustrar con la explicación que Servio propone a los versos de Virgilio (texto 95), donde se distingue la danza que proviene de una técnica (y que podría ser, perfectamente, una pantomima) de los así llamados *motus incompósitos*, movimientos improvisados que, por sus propias características (*incompósitos*), se diferencian de los gestos cuidados de un pantomimo:

(98) ... neque ante falcem maturis quisquam supponat aristas quam Cereri torta redimitus tempora quercu det motus incompósitos et carmina dicat. **Motus incompósitos** id est **saltationem** aptam religioni, **nec ex ulla arte uenientem** (“y

²⁴² Sobre la elipsis de determinados elementos recuperables del contexto y, por tanto, presentes en el acto comunicativo, cf. J. DE LA VILLA (2003: 22-24).

²⁴³ En un primer momento, podríamos pensar que *motus* es otra alternativa a *saltatio* en la poesía, dados los problemas métricos comentados en § III.3.2. La elevada frecuencia de este término en los textos de prosa nos obliga, sin embargo, a buscar una justificación distinta para sus contextos de empleo.

²⁴⁴ De hecho, ninguno de los ejemplos seleccionados de nuestro corpus hace alusión a las danzas pantomímicas.

que nadie corte con la hoz las espigas maduras antes de haber ofrecido a Ceres pasos simples y haber recitado canciones, ceñidas las sienes con la corona de encina. **Pasos simples:** es decir, **danza** apropiada para un ritual **y no surgida de la técnica**”, Serv. *georg.* 1,350)

6.2 LUDUS COMO DANZA: IN NUMERUM LUDERE

Al igual que ocurre en otras lenguas indoeuropeas, donde muchas de las palabras que significan “bailar” se basan etimológicamente en nociones como “jugar” (Baldi 2010: 26), también en latín el sustantivo (*ludus*) y el verbo (*ludo*) expresan, junto a la idea de “juego”, el significado de bailar.

En griego, un buen ejemplo es el verbo παίζω. En origen, este verbo parece hacer referencia al movimiento característico de algunos animales (Naerebout 1997: 280), actividad que según Huizinga ([1955] 2008: 11-15), constituye una de las formas más primitivas de juego y, por tanto, de danza. No es de extrañar, por tanto, que παίζω adquiriera el significado de danza propiamente dicha, entendida como una forma de imitación lúdica con fines serios y religiosos. Quizás por ello, Platón (Pl. *Lg.* 672e-673d) considera la danza cívica del coro griego una forma de παιδεία (“educación”), pero también de παιδιά (“juego”), resaltando el papel de la χορεία en los *agones* de la ciudad²⁴⁵.

El verbo latino *ludo* tiene, por su parte, un comportamiento similar. Así, el término se emplea, por ejemplo, para referirse al movimiento de aquellos animales que se encuentran en actitud de gozo (Verg. *Aen.* 1,393-398) y que podríamos traducir por “retozar”²⁴⁶. Junto a esta acepción, ya en el ámbito humano, *ludo* se refiere, también, al

²⁴⁵ En su comentario al texto platónico S. LONSDALE (1993: 36) añade, además, que existe una diferencia notable entre los términos παίζω y χορεύω pues, mientras el primero hace referencia a un juego alegre e infantil el segundo se vincula a las competiciones estructuradas de la polis. A este respecto, son también interesantes las reflexiones de J. HUIZINGA ([1955] 2008: 48-49) sobre la unión entre juego, fiesta y acción sacra a través de la competición en los *agones*, es decir, de la danza.

²⁴⁶ Al contrario, algunos autores latinos también emplean el verbo *ludo* cuando quieren hacer referencia a los movimientos de una danza que imita las acciones de los animales. En este sentido, y según T. HABINEK (2005: 121-122), el término resulta idóneo, pues se puede interpretar desde los dos puntos de vista: como actividad característica de un animal y como danza del que lo imita.

hecho mismo de “jugar de una manera estilizada”, es decir, de bailar (Habinek 2005: 118).

En realidad, no hay un acuerdo entre los estudiosos sobre cuál pudiera ser el significado originario de este verbo o del sustantivo *ludus*²⁴⁷ y cada uno lo analiza desde perspectivas distintas. Para Huizinga ([1938] 2008: 48-49), la base etimológica de estas palabras se halla en el campo de lo informal, del simulacro y de la burla. Yon (1940: 393), por su parte, otorga un sentido más técnico a *ludus*, como “juego” y “ejercicio”, al entender que el concepto hace referencia a aquellos gestos que simulan las actividades de la vida práctica²⁴⁸. De forma similar, Piccaluga (1965: 43-45) incide en el dinamismo del término, entendido como un tipo de movimiento extraordinario y, por tanto, festivo. Justamente por esta razón, Habinek (2005: 111-112) considera que el *ludus* existe en tanto que existe lo cotidiano pues, en la cultura romana, una actividad es lúdica sólo cuando se opone a lo que se concibe como serio²⁴⁹.

En resumen, se podría decir que *ludo* (*ludus*) hace referencia al movimiento y a la experiencia física del cuerpo²⁵⁰ por lo que la danza se concibe como el reflejo de un sentimiento interno de disfrute, diversión y alegría: a medio camino entre el estado de ánimo y la actividad corporal, *ludo* designa, entonces, aquello que Piganiol (1923: 106) explicó como “el hecho de abandonarse a los caprichos de un paso, de un ritmo interior que inspira al danzante”.

²⁴⁷ *Ludus*, que se puede traducir por “escuela”, “juego”, “engaño”, “broma” e incluso por “danza”, no tiene, en realidad, un significado unívoco en latín. En cuanto a *lusus*, éste designa, casi siempre, juegos y deportes, así como el sentimiento mismo de la diversión. El único significado que tendremos en cuenta en esta tesis es la danza ecuestre de los jóvenes romanos denominada, precisamente, *Lusus Troiae* (vid. *infra* § VI.1.1).

²⁴⁸ En otras palabras, si *ludus* se entiende como simulacro, como una repetición de las actividades de la vida cotidiana, la danza no es sino el movimiento estilizado de los gestos que se realizan en el día a día. Cf. A. YON (1940: 393)

²⁴⁹ En este sentido, es casi como si retomara las palabras de J. HUIZINGA ([1955] 2008: 19): “Como una forma desarrollada de juego, la danza impregna a éste de ritmo y armonía pues la belleza del cuerpo humano en movimiento encuentra su expresión más bella en el juego”.

²⁵⁰ T. HABINEK (2005: 116-121) afirma, incluso, que cuando estos términos se aplican a una actuación musical suelen referirse a la “física de la conexión entre el artista y su instrumento”, es decir, la interacción, por ejemplo, de una lira y los movimientos corporales del que la hace sonar.

Con independencia del valor originario del término y su relación directa o indirecta con la danza, lo cierto es que el empleo de *ludo* con la acepción de “bailar” no es marginal: al menos un 13% de los ejemplos de nuestro corpus (102 textos de 786) se corresponde con este significado²⁵¹, desde las menciones más antiguas (Liv. Andr. *trag.* 5), hasta los siglos VI y VII (Isid. *orig.* 19,1,20). Por lo general, esta acepción depende del contexto en el que se integra un pasaje (texto 99), de la complementación²⁵² que acompaña al término (texto 100) o del hecho de aparecer coordinado con verbos de características similares (texto 101). A veces son los comentaristas antiguos los que confirman este sentido (texto 102):

(99) tympana tenta tonant palmis et cymbala circum / concaua, raucisonoque
minantur cornua cantu, / et Phrygio stimulat numero caua tibia mentis, / tela-
que praeportant, uiolenti signa furoris, / ingratos animos atque impia pectora
uolgi / conterrere metu quae possint numine diuae. / ergo cum primum magnas
inuecta per urbis / munificat tacita mortalis muta salute, / aere atque argento
sternunt iter omne uiarum / largifica stipe ditantes ninguntque rosarum / flori-
bus umbrantes matrem comitumque cateruam. / hic armata manus, Curetas
nomine Grai / quos memorant, Phrygias inter si forte cateruas / **ludunt** in nu-
merumque exultant sanguine laeti / terrificas capitum quatientes numine cristas,
/ Dictaeos referunt Curetas, qui Iouis illum / uagitum in Creta quondam occul-
tasse feruntur, / cum pueri circum puerum pernice chorea / [armat et in nume-
rum pernice chorea] / armati in numerum pulsarent aeribus aera, / ne Saturnus
eum malis mandaret adeptus / aeternumque daret matri sub pectore uolnus (“a
uno y otro lado retumban con palmas los tensos tamboriles y los cóncavos cím-
balos, amenazan los cuernos de ronco sonido y la hueca flauta turba los ánimos
con ritmo frigio; mientras, blanden sus armas, emblemas de este violento furor
que, por voluntad de la diosa, pueden infundir miedo entre las almas ingratas y
los impíos ánimos de las gentes. Así, cuando la diosa es transportada por grandes

²⁵¹ Sobre *ludo* con el significado de “danza” cf. ThLL 7.2: *ludo*, **α** *motus exercitatioque corporis II. saltatio sim*, 1772, 45-74 y *ludus*, *luditur*, *corpore movendo: α de saltatione*, 1789, 48-63.

²⁵² Sobre todo complementos de Modo que, como en otras palabras de este campo, pueden hacer referencia al ritmo de la danza (*in numerum ludere*), al acompañamiento musical de la misma (*ludens ad cantum*), a su forma externa (*inque chori ludunt speciem*) o a las partes del cuerpo que intervienen en el movimiento (*nec dare brachia ludentem*).

ciudades, con mudo saludo bendice, callada, a los mortales. Con plata y bronce [los fieles] alfombran todo el camino, otorgándole grandiosas ofrendas, y hacen que nieven pétalos de rosa cubriendo a la Madre y a la turba que la acompaña. Entonces, un grupo armado, Curetes los llaman los griegos, **baila** a compás entre el tumulto frigio y danza cubierto de sangre, agitando espantosos penachos con el movimiento de sus cabezas; recuerdan a los Curetes dicteos de antaño que, cuentan, ocultaron en Creta los gemidos de Júpiter cuando, armados, bailaron los chicos rápidas rondas alrededor del niño, golpeando, a compás, bronces con bronces para que Saturno no lo alcanzara y lo devorara, provocando a su madre una eterna herida en el corazón”, Lucr. 2,618-639)

(100) *edere lasciuos ad Baetica crumata gestus / et **Gaditanis ludere doctamodis**, / tendere quae tremulum Pelian Hecubaeque maritum / posset ad Hec-toreos sollicitare rogos, / urit et excruciat dominum Telethusa priorem / uen-didit ancillam, nunc redimit dominam* (“experta en hacer gestos lascivos al son de las castañuelas béticas y **bailar con ritmos gaditanos**, ésta podría empalmar al tembloroso Pelias y excitar al marido de Hécuba junto a la pira de Héctor, Teletusa calienta y tortura a su antiguo dueño: la vendió como esclava y ahora la vuelve a comprar como dueña”, Mart. 6,71,1-6)

(101) *haec si dis immortalibus obliuionem adferunt simultatum, si ex como-ediis, Atellanis, mimis ducunt laetissimas uoluptates, quid moramini, quid ces-satis, quin et ipsos dicatis deos **ludere** lasciuire **saltare**, obscenas conpingere cantiones et **clunibus fluctuare crispatis**?* (“si todo esto provoca en los dioses inmortales el olvido de sus diferencias, si obtienen un inmenso placer con las comedias, las atelanas y los mimos, ¿a qué esperáis? ¿por qué aguardáis? ¿por qué no decís también que los propios dioses **bailan**, retozan, **danzan**, componen canciones obscenas y se agitan blandiendo sus nalgas?”, Arnob. *nat.* 7,33,7)

(102) *tum uero **in numerum** faunosque ferasque uideres **ludere** in numerum ludere: **id est saltare ad modum rhythmi et cantilenae*** [uel ad certam modulationem] (“verías, ciertamente, a faunos y fieras **bailar con ritmo**. “Bailar con ritmo: es decir, **bailar al son de un ritmo y una canción** [o bien de cierta modulación]”, Serv. *ecl.* 6,27)

Así, en el primer ejemplo de Lucrecio (texto 99), el Sujeto de *ludunt* son los Curetes, divinidades griegas caracterizadas por su danza armada protectora. A su vez, sabemos que el *ludere* de Marcial (texto 100) se refiere a una danza porque habla expresamente del ritmo (*gaditanis modis*) y de la forma como se mueve la joven con sus castañuelas, estilo típico de las más famosas bailarinas de su época²⁵³. Del mismo modo, el contexto ayuda a entender el sentido de *ludere* en el discurso de Arnobio (texto 101), sobre todo su coordinación con *saltare* y otras expresiones como *clunibus fluctuare crispatis*. En el último caso (texto 102), la paráfrasis explícita de Servio (*in numerum ludere = saltare ad modum rhythmici et cantilenae*) no deja lugar a dudas de que *ludere*, en el texto de Virgilio, se entiende como sinónimo de *saltare*.

Posiblemente por analogía con verbos como *salto* o *moueo*, también *ludo* admite una complementación en acusativo²⁵⁴. Estos ejemplos transitivos se vinculan, en efecto, al ámbito de la escena y pueden traducirse como “representar una pieza” (textos 103 y 104) o “encarnar un personaje” (texto 105), ya sea por medio de la palabra, como en las piezas de mimo, o por la simple gestualidad en las pantomimas:

(103) dum **haec fabula** inter amantes **luditur**, deuersitor cum parte cenulae interuenit, contemplatusque foedissimam uolutationem iacentium 'rogo' inquit 'ebrii estis an fugitiui an utrumque? (“mientras **se representa esta historia** entre amantes, llega el tabernero con una parte de la cenilla y al contemplar el vergonzosísimo revolcón de los que están en el suelo dice: «y yo me pregunto, ¿sois unos borrachos, unos fugitivos o ambas cosas a la vez?»”, Petron. 95,1)

(104) ... carpenta cum mimis et omni genere histrionum, pugilles flacculis, non ueritate pugillantes. **Cyclopea** etiam **luserunt** omnes apenarii, ita ut miranda quaedam et stupenda monstrarent. omnes uiae ludis strepituque et plausibus personabant (“carrozas con mimos y todo tipo de histriones, púgiles con correas, no los que luchan de verdad. Todos los bufones **representaron**, además, **Ciclópeas**, dando con ello un espectáculo admirable y digno de contemplación. Todos

²⁵³ Vid. *infra* § VII.5.2.3.

²⁵⁴ Según el OLD, *ludo* con acusativo puede significar “to represent (a character, play) on the stage, etc. To mime (a song)”. Del mismo modo, cf. THLL 7.2 *ludo, spectat ad actum histrionis vel cuiuslibet aliquas partes seu fabulam agentis* 1781,29-48.

los caminos resonaban con los juegos, el estrépito y los aplausos”, Hist. Aug. Gall. 8,3-4)

(105) cum primum istorum conduxit mensa choragum, / sexque deos uidit Mallia sexque deas, / **impia** dum **Phoebi** Caesar **mendacia** **ludit**, / dum noua diuorum cenat adulteria (“cuando la mesa de todos ellos contrató al primer corega, la Malia ve seis dioses y seis diosas. Mientras César **representa impías far-sas** de Febo y devora los nuevos adulterios de los dioses”, Suet. Aug. 70,1)

La pieza (*fabula*) representada (*luditur*) en el texto de Petronio, con un marcado contenido amoroso (*inter amantes*), nos recuerda a los famosos “mimos de adulterio”, tan habituales en la escena romana, por lo que es posible que *ludo* en este caso signifique simplemente “representar”. En los ejemplos siguientes, sin embargo, por el contexto histórico de cada uno, parece tratarse de actuaciones pantomímicas. Es más, la referencia de Trebelio Polión en la *Historia Augusta* a las piezas denominadas “Ciclópeas” coincide, no por casualidad, con la temática de las obras a las que alude Horacio cuando se sirve del acusativo *Cyclopa* como Objeto de *saltaret* y *mouetur* respectivamente²⁵⁵. No hay duda, por tanto, de que estamos ante la típica pantomima burlesca del repertorio escénico latino.

Según hemos comentado, la noción de danza transmitida por el término *ludo* (*ludus*) está estrechamente ligada a los espacios festivos planteados, precisamente, como imitación a la cotidianidad: ejercicio, repetición y mimesis de una acción determinada, *ludus* es, para Piccaluga (1965: 34-45), un tipo de “movimiento dinámico” situado en el núcleo de una festividad, siendo la danza el más estilizado de todos. Si los *ludi* romanos son, por tanto, un conjunto de varios *ludus*, no es de extrañar que las danzas celebradas en el seno de estas fiestas se denominen de la misma manera o que, por ejemplo, el bailarín encargado de ponerlas en práctica no sea otro que el famoso *ludión*²⁵⁶ (*ludius* o *ludio*) quien, según Dupont (1993: 199), establece con sus movimientos el espacio festivo compartido por dioses y hombres:

²⁵⁵ Vid. *supra* § III.6.1 textos (10) y (90).

²⁵⁶ Aunque muchos hayan puesto en relación el término *ludio* con el apelativo de los etruscos (*lydioi*), es innegable la similitud de esta palabra con la familia de *ludus*. Más adelante, tendremos ocasión de profundizar en su figura (§ VI.2). Véase, además, *Apéndice I: Glosario de términos latinos*.

(106) an **si ludius constitit**, aut tibicen repente conticuit, ... **ludi sunt non rite facti**, eaque errata expiantur, et mentes deorum immortalium ludorum instauratione placantur (“pero **si el ludión se detiene**, o si de pronto enmudece el flautista, ... entonces **los juegos no se han realizado según el rito**; habrá que expiar los errores y aplacar los ánimos de los dioses inmortales mediante la repetición de los juegos”, Cic. *har. resp.* 23)

Del mismo modo, también los Lupercos son *ludios* (texto 107) porque actúan en el desarrollo de los *ludi* y así mismo le ofrecen a los dioses su frenético espectáculo; los Lares descritos por Nevio (texto 108) son *ludentes* en la fiesta de las *Compitalia* y *ludentes* son los Salios (texto 109) cuando bailan en el *Armilustrium*. No es de extrañar, por último, que la danza ecuestre más famosa del período imperial se denomine, doblemente, *Lusus Troiae* (texto 110), por el espectáculo en sí mismo (*ludus*) y por el festival que lo contiene (*ludi*):

(107) sed etsi Varro **ludios a ludo**, id est a lusu, interpretatur, **sicut et lupercos ludios appellabant**, quod ludendo discurrant, tamen eum **lusum** iuuenum et diebus festis et templis et religionibus reputat (“pero aunque Varrón explica **ludión a partir de ludo**, es decir, de *lusus*, **como también llamaban ludiones a los Lupercos**, porque bajan corriendo alegremente, aun así, asocia **este juego** de jóvenes a los días de fiesta, a los templos y a los ritos”, Tert. *spect.* 5)²⁵⁷

(108) Theodotum / Compeiles . . qui aras Compitalibus / sedens in cella circumtectus tegetibus / **Lares ludentis** peni pinxit bubulo (“comparas a Teodoto, el que sentado en una despensa y cubierto con un felpudo pintó el día de los juegos Compitales a los **Lares danzantes** con una cola de buey”, Naev. *com.* 99-105)

(109) *Armilustrium* ab eo quod in armilustrio armati sacra faciunt, nisi locus potius dictus ab his; sed quod de his prius, id ab ludendo aut lustro, id est **quod circumibant ludentes ancilibus armati** (“el nombre de *Armilustrio* viene de que hacen sacrificios hombres armados en el armilustrio (*armilustrium*), a no ser que, más bien, el lugar sea llamado así por estos hombres armados (*armati*); pero

²⁵⁷ En § V.3.3.5 podremos comprobar hasta qué punto la carrera de los Lupercos se puede considerar o no una variante de danza.

lo que he dicho antes es que viene de *ludere* (jugar) o de *lustrum* (purificación), es decir, **de que unos hombres armados (*armati*) daban vueltas bailando (*ludentes*) con los escudos sagrados**”, Varr. *ling.* 6,22)

(110) ac super quadrigarum certamina **troiae lusum** exhibuit et Africanas, conficiente turma equitum praetorianorum, ducibus tribunis ipsoque praefecto (“y además de las carreras de cuádriga, exhibió una **danza ecuestre** y cacerías africanas, a las que abatió un escuadrón de caballeros pretorianos, con tribunos como jefes y el propio prefecto”, Suet. *Claud.* 21,3)

Así las cosas, la vinculación de *ludus* y *ludo* a la esfera de los grandes festivales es, sin duda, su rasgo más distintivo. A medio camino entre la religión y el espectáculo, entre la experiencia intelectual y la sensación física, las nociones expresadas por estos términos reflejan, como ninguna otra, una realidad del imaginario latino que, por su propia complejidad, resulta difícil de trasladar y traducir a nuestra cultura.

7. **BALLO: LA ALTERNATIVA TARDÍA**

En latín tardío el verbo *ballo* se convierte en una alternativa habitual para *salto* y, aunque no llega a sustituirlo nunca como término prototípico, lo hace, sin embargo, en su paso a las lenguas romances²⁵⁸.

La primera aparición de *ballo* en un texto literario está documentada en Comodiano, en el siglo III d. C. (texto 111), aunque hay indicios de empleos anteriores en contextos específicos. Así, Haas (1957: 161-162) señala, por ejemplo, la presencia del término *ballatores* en una inscripción del s. I d. C. (texto 112) referida a unos seguidores de Cibeles²⁵⁹, un sustantivo agente que presupone la existencia del verbo correspondiente:

²⁵⁸ En castellano, por ejemplo, el verbo *bailar* concurre con *sotar* y *danzar* a partir del s. XIII pero, poco a poco, adquiere más importancia que los otros. Cf. J. COROMINAS (1974 vol. 1: 369).

²⁵⁹ O. HAAS (1957: 161-163) menciona, además, otra inscripción pompeyana, también del s. I d. C., en la que figura el término *baliator* y compara estos sustantivos con los *balatrones* de Horacio (*sat.* 1,2,2) y Varrón (*rust.* 2,5,1). En este último caso, el autor alude a los latigazos que estos enfurecidos se atizaban a sí mismos, un hecho comparable a la actitud de los seguidores de la diosa frigia. Sobre las danzas de los *galloi* de Cibeles, *vid. infra* § V.3.5.3.

(111) ibi aurum, uestes, argentum ulnis refertis, / **ballatur** ibi, dein cantatur pro psalmis amor (“allí oro y vestidos, brazos cubiertos de plata, allí **se baila** y luego se canta al amor en lugar de a los salmos”, Comm. Instr. 1,34)

(112) D(is) M(anibus) / T(ito) Flauio C[h]r[y]sopa[edi] / sodales **ballato-re[s]** / Cybelae bene me/renti fecerunt (“A los manes. A Tito Flavio Crisopedo, sus compañeros **danzantes** de Cibebe le erigieron este monumento por sus méritos”, CIL 06, 02265)

Por la etimología de este término, relacionada con el griego βάλλω (> πάλλω; de ahí la forma dialectal de βαλλιζω que encontramos en Ateneo 362b), y sus contextos de empleo, la acción descrita por el verbo *ballo* tiene que ver, sobre todo, con el movimiento agitado del cuerpo es decir, con danzas de naturaleza extática en donde las convulsiones y otros gestos violentos priman por encima de cualquier otro paso²⁶⁰. Hay, por tanto, en origen una importante diferencia de significado entre *ballo* (restringido a unos contextos mucho más concretos) y *salto*²⁶¹.

No es casual, en este sentido, que la mayoría de los ejemplos de *ballo* aparezcan coordinados a *salto* de manera disyuntiva, como en el siguiente pasaje (texto 113), donde se corroboran los matices de significado que existen entre los dos verbos:

(113) quis est qui contestari non possit, ut nec alio tempore, nec in sanctorum solemnitatiubus se ullus inebriet, nec sacrilego more cantica turpia proferre, **uel ballare, uel diabolico more saltare** praesumat? (“¿Qué hay que no pueda probar que no se ha emborrachado en ningún momento, ni siquiera en las celebraciones de los santos, y que no presuma de cantar canciones vergonzosas de manera sacrílega, de **bailar o danzar de forma diabólica?**”, Caes. Arel. *serm.* 1,12)

Es más, en el ejemplo más citado por los estudiosos (texto 114), a la coordinación entre los dos verbos (*ballando, saltando*), se añade la expresión *choros ducendo*. Se trata

²⁶⁰ Según O. HAAS (1957: 162-164), este significado se hace patente también en los ejemplos de Isidoro (*orig.* 3,22,11), que relacionan un tipo de práctica denominada *ballematia* con el empleo de címbalos, típicos instrumentos de las danzas orgiásticas.

²⁶¹ Algunos estudiosos han sugerido otras alternativas para explicar esta diferencia. Por ejemplo, F. AEPPLI (1925: 11-12), siguiendo las indicaciones de F. BÖHME, propuso la posibilidad de que *ballo* estuviera también asociado al acto de cantar, dada la analogía con *ballematia* (Isid. *orig.* 3,22,11) y *ballistia* (Hist. Aug. *Aurelian.* 6,4).

de tres acciones diferentes, presentadas, además, en una secuencia junto a otras actividades de la misma índole moral:

(114) sunt et alii, qui pro hoc solo desiderant ad natalicia martyrum conuenire, ut inebriando, **ballando**, uerba turpia decantando, **choros ducendo** et **diabolico more saltando**, et se subuertant, et alios perdant (“también hay otros que quieren reunirse en los cumpleaños de los mártires sólo por esto: para pervertirse ellos mismos y corromper a los demás emborrachándose, **bailando**, recitando versos vergonzosos, **guiando los coros** y **danzando de forma diabólica**”, Caes. Arel. *serm.* 55,2)

En cuanto a la complementación de *ballo*, no se documentan en el corpus ejemplos con Objeto en acusativo²⁶². A diferencia de *salto*, que sigue presentando en esta época tardía la estructura transitiva referida siempre a la representación de obras pantomímicas²⁶³:

(115) inpune tantas, furcifer, / strophas cauillo mimico / te nexuisse existimas, / dum scurra **saltas fabulam?** (“¿Crees, bribón, que has entrelazado impunemente tantas estrofas con la gracia de un mimo, mientras **bailas una pieza** como un bufón?”, Prud. *perist.* 2,317-320)

La ausencia de estas estructuras con *ballo* es la prueba de que, al menos en los textos analizados, este verbo no ha sustituido completamente a *salto*, sino que mantiene un valor más restringido circunscrito a las danzas de tipo orgiástico en las que no tienen cabida las construcciones transitivas.

A falta de un corpus más amplio del latín tardío, lo cierto es que *ballo* sustituye a *salto* como verbo prototípico de la danza en su paso a las lenguas romance (*bailar*, *ballare*), probablemente cuando la desaparición de actuaciones dramáticas de tipo coreográfico, en el s. VII d. C., hace que el empleo mismo de *salto* pierda, en parte, su razón de ser.

²⁶² Vid. *supra* § III.6.1 sobre *moueo*.

²⁶³ Cf. Isid. *orig.* 18,43,1 y 18,48,1; Ps. Cato *Mus.* 6, que demuestran que, en los siglos posteriores, los términos *salto* / *saltatio* se emplean, sobre todo, para hacer referencia a las pantomimas. Otro ejemplo de *salto* transitivo en latín tardío es Amm. 19,1,10.

8. CONCLUSIÓN

El análisis del vocabulario latino de la danza, comparado, además, con el léxico griego, nos ha permitido poner de relieve algunos aspectos que tienen que ver con la realidad cultural de esta práctica en Roma durante los siglos II. a. C. - IV d. C. y, sobre todo, con la visión que los romanos tenían de ella.

Para empezar, el latín presenta un panorama muy limitado en cuanto al lenguaje técnico, pues apenas conocemos literatura preceptiva sobre esta materia. De forma muy distinta a lo que ocurría con el griego, donde los lexicógrafos enumeran cientos de palabras pertenecientes a este dominio, los términos latinos del campo semántico de la danza son pocos y su significado, por lo general, muy amplio.

Como hemos visto, los autores latinos recurren a un vocabulario genérico acompañado, con frecuencia, de complementos que acotan y restringen su significado básico. En primer lugar, el verbo prototípico *salto* cuenta con un significado válido para todo tipo de danzas y circunstancias. Este frecuentativo de *salio* que, en principio, sólo documenta una construcción intransitiva, suele acompañarse de complementos de Modo informativamente relevantes que especifican las características de la danza mencionada. Con el paso del tiempo y coincidiendo con la expansión del género pantomímico en Roma, el verbo amplía su significado inicial y con ello su complementación, con la creación de una estructura transitiva.

Junto a este verbo, otros términos latinos constituyen una alternativa para aludir a la actividad de la danza. De entre todos ellos, *tripudio* es el más característico, ya que hace referencia a la celebración de danzas rituales y, por extensión, a las principales coreografías de la religión romana, es decir, la de los Salios y los Arvales. Junto a él, las formas reflexivas de *moueo* denotan la realidad física del baile, mientras que el verbo *ludo* tiene que ver, en principio, con las danzas conmemorativas, danzas que expresan una determinada predisposición festiva por parte de los participantes. Los compuestos de *salto*, por su parte (fundamentalmente *exsulto* e *insulto*), designan, en diacronía, realidades ajenas al campo semántico de la danza al que están asociados en un principio.

La mayoría de los verbos aquí señalados presenta, con el tiempo, empleos menos restrictivos y amplían sus significados iniciales a todo tipo de contextos, tal vez por analogía con *salto*. En cuanto al neologismo *ballo*, vinculado en origen a las danzas de

naturaleza extática, se convierte en el verbo más habitual del campo semántico de la danza en su paso a las lenguas romances.

El sustantivo *saltatio* tiene un comportamiento muy similar al verbo del que deriva: válido para definir la idea general del baile o para referirse a cualquier coreografía conocida, *saltatio* responde a los usos castellanos de los sustantivos “baile” y “danza”, pero también de “pantomima”, cuando ésta se convierte en la danza más común en los escenarios latinos.

Igual que ocurre con los verbos de este dominio semántico, *saltatio* se suple con otros sustantivos de carácter más concreto, de manera que *tripudium*, *ludus* y *motus* se convierten en alternativas léxicas para aludir a danzas que no son de naturaleza pantomímica. En los textos poéticos, además, las restricciones métricas en el empleo de *saltatio* explican el uso de expresiones fraseológicas y paráfrasis que incorporan, directa o indirectamente, estos sustantivos o los verbos de los que derivan (*motus dare*, *bracchia mouere*, *ter pede terram pauire* ...).

Por razones métricas, pero también de contenido poético, los autores de época imperial se sirven del préstamo griego *chorus*, con una evolución gradual en el uso de este sustantivo que designa, primero, “baile circular”, después “danzas de grupo” y, finalmente, “danza”, propiamente dicha. Junto a este término, destacamos también el sustantivo *chorea* que alude, justamente, a la actividad de los coros, es decir, a la danza más perfecta y armoniosa.

Además, *chorus* y *chorea* tienden a formar parte de colocaciones con verbos agentivos (*choros agere*, *choreas ducere* ...) que hacen referencia, en origen, a la danza del que guía y dirige el grupo. Pero estas expresiones fraseológicas se convierten, con el tiempo, en construcciones con verbos de apoyo (*choros ducere*), predicados analíticos con el mismo significado (“bailar”) que el simple *salto*.

En cuanto al vocabulario especializado en los distintos tipos de bailarines, la lengua latina cuenta con sustantivos que implican la existencia de artistas polifacéticos ejercitados en todas las artes del espectáculo (*circulator*, *exodiarius*, *acroama*, *planipes* etc.). Con una salvedad, en el caso de *mimus*, este término se aplica de forma genérica para designar al experto en espectáculos menores, donde la danza cuenta con una especial relevancia.

Por su parte, el sustantivo agente derivado de *salto* (*saltator*, *saltatrix*) no es tan habitual como sería de esperar pero es, sin duda, el término más apropiado para denominar a los bailarines profesionales, sobre todo en oposición a los actores. En época imperial, la extensión de la pantomima también influye en el empleo de *saltator* que se convierte en sinónimo del préstamo griego *pantomimus*, en los textos en donde no hay ambigüedad posible. Junto a estos dos sustantivos, *ludio* e *histrion* evolucionan, igualmente, hacia este significado más concreto.

Dicho todo lo cual, insistimos una vez más en que la información obtenida de este análisis lingüístico nos va a permitir llevar a cabo una lectura más profunda de los textos, fuente principal de nuestro estudio sobre la danza en Roma. En este sentido, combinaremos una aproximación de tipo *emic* con la definición antropológica que hemos tomado de Naerebout (1997: 165-166), a fin de lograr una visión de la danza en época romana lo más amplia y variada posible.

CAPÍTULO IV: LA DANZA EN GRECIA Y EN ROMA.

BREVE ESTUDIO COMPARATIVO

Night Journey

M. Graham, Cambridge (MA) 1947

Un estudio comparativo de la danza en Grecia y en Roma resulta imprescindible para distinguir sus principales rasgos y examinar la repercusión cultural de esta disciplina en cada caso²⁶⁴. A modo de preámbulo teórico, el presente capítulo examina el papel de la danza en los orígenes del drama griego y latino (§ IV.1) y sus funciones pedagógicas y educativas (§ IV.2), dos de las principales características del coro griego que, sin embargo, parecen ausentes en la cultura de Roma. Las reflexiones surgidas a este respecto y la relectura de los textos constituyen un buen punto de partida para entender el posterior desarrollo social, político y religioso de las danzas en el mundo romano.

En última instancia, es necesario tener en cuenta la existencia de un proceso de constante cambio y transformación de las danzas en consonancia con los acontecimientos históricos pues, como ya han señalado algunos, es imposible analizar bajo la

²⁶⁴ Las reflexiones de este capítulo surgen, fundamentalmente, de la lectura de un artículo de M. H. GARELLI-FRANÇOIS (1995), que analiza las danzas de uno y otro contexto en función de su repercusión en el ámbito político y ciudadano.

misma perspectiva una pírrica que se celebra en la Atenas del s. V a. C. y otra que tiene lugar en la Roma de Marco Aurelio (s. II d. C.)²⁶⁵.

1. DANZA Y DRAMA

Las manifestaciones más antiguas del drama se caracterizan, entre otras cosas, por la presencia significativa de la danza y el movimiento en el desarrollo de la acción, un medio de expresión íntimamente ligado a la dimensión religiosa que envuelve las representaciones²⁶⁶.

Tanto en Grecia como en Roma, las primeras representaciones escénicas recurren a la exhibición de bailes como apoyo al texto dramático aunque, con el paso del tiempo, éstas formas coreográficas evolucionan de manera muy distinta: mientras que las piezas griegas incorporan las evoluciones del coro como un elemento vinculado a su actuación, las *praetextae* latinas tienden a disminuir las partes corales, provocando con ello la desaparición de las danzas. Con todo, las comedias latinas mantienen algunas danzas de carácter primitivo y dan lugar a un tipo de actuación muy variada, que recuerda, en gran medida, las improvisaciones rudimentarias de los comienzos agrarios.

Siglos más tarde, el ejercicio individual y virtuoso de los pantomimos acaba convirtiéndose en el único tipo de danza escénica que triunfa y permanece a ambos lados del Imperio pero, hasta entonces, las danzas teatrales siguen sendas muy diferentes.

1.1 DANZAS CORALES EN EL DRAMA GRIEGO

Aunque los orígenes de la tragedia plantean problemas de interpretación, la mayoría de las fuentes coincide en señalar determinadas festividades rurales de carácter más o menos ritual en las que los participantes cantaban y bailaban con una intención mímica (véanse los coros del ditirambo, los *θρῆνοι*, las *φαλλικά* y otros rituales heroicos

²⁶⁵ Cf. P. CECCARELLI (1998: 147-156). Esta idea es fundamental para no cometer errores en la interpretación de los materiales ya que, con frecuencia, se tiende a combinar fuentes de diversa índole y procedencia para responder a una misma cuestión. Cf. F. G. NAEREBOUT (1997: 111).

²⁶⁶ Esta es una idea que comparten A. PIGANIOU (1923: 102), J. P. MOREL (1969: 227-228) y O. SZEMERÉNYI (1975: 305).

de posible influencia dionisiaca)²⁶⁷. Las agrupaciones ciudadanas que participan activamente en estas fiestas se empiezan a organizar en forma de coros para competir en los *agones* de la ciudad. Poco a poco, estos coros adquieren un peso determinante durante las procesiones de los grandes festivales y, finalmente, en las propias producciones teatrales²⁶⁸.

A mediados del s. VI a. C. la tragedia griega es casi más lírica que dramática y las evoluciones del coro en la orquesta son tan importantes que acaban generando una danza específica para cada género dramático: la *ἐμμέλεια* en tragedia, el *κόρδαξ* en comedia y la *σίκιννις* propia del drama satírico (Lawler 1964: 9 ss.)²⁶⁹. A través de la figura del coro, la puesta en escena de estas danzas constituye un importante medio de expresión cultural hasta bien entrado el s. IV a. C., sin olvidar, por supuesto, que el carácter religioso de los primeros bailes, celebrados en torno al altar de la orquesta, nunca llega a perderse del todo en la atmósfera general de los festivales que acogen estas representaciones.

La noción de danza coral había estado ligada en sus orígenes al concepto de *μουσική* (como la unión indisoluble de poesía, música y baile). Sin embargo, a partir del s. III a. C., la fragmentación de esta unidad en favor del desarrollo instrumental o la profesionalización de festivales y teatros provoca el fin de las danzas de coros dramáticos (Harmon 2006: 75).

²⁶⁷ Desde la opinión de Aristóteles (*Po.* 1449a) acerca de los coros del ditirambo y el drama satírico como antecedentes de la tragedia, las teorías sobre los orígenes del drama griego han sido muy diversas. Una buena síntesis de todas ellas se puede encontrar en J. A. LÓPEZ FÉREZ (1998: 131-134). Acerca de estas cuestiones *cf.*, A. W. PICKARD – CAMBRIDGE (1962), W. BURKERT (1966: 115), F. RODRÍGUEZ ADRADOS (1972: 81-118 y 373-374), O. SZEMERÉNYI (1975: 325), E. CSAPO & W. SLATER (eds.) (1995: 103-106) y J. S. SCULLION (2005: 33-37). Sobre el ditirambo en concreto, *cf.* G. IERANÒ (1997: 233-287).

²⁶⁸ *Cf.* S. LONSDALE (1993: xvii), que reconoce la importancia de distinguir entre los coros rituales de los *agones* y los coros dramáticos de la tragedia. Sobre estos últimos, *cf.* J. A. LÓPEZ FÉREZ (1998: 130-135), P. WILSON (2000: 11-102), W. BURKERT ([1977] 2007: 140-142) e Y. ZARIFI (2007: 234-236).

²⁶⁹ Conocemos, de hecho, algunos movimientos y otras características formales de los bailes del coro, como por ejemplo las evoluciones lineares en forma de cuadrado de la tragedia, muy distintos a los coros del ditirambo. *Cf.* A. M. DALE (1950), A. W. PICKARD-CAMBRIDGE ([1953] 1969: 239-246) y T. B. L. WEBSTER (1970: 25 y 69-70). Acerca de la coreografía en la comedia, *cf.* H. SCHNABEL (1908: 11) y L. E. ROSSI (1978), estudios que analizan el conocido pasaje de Aristófanes en las *Avispas* (texto 245).

Estas danzas corales del drama griego serán evocadas en la cultura latina por los poetas elegíacos como ejemplos de perfección y armonía, pero pertenecientes a una realidad ajena. También las artes decorativas recurren a la imagen de estos coros para representar una idea similar, pero ni las tragedias republicanas conservan el movimiento escénico de los coreutas²⁷⁰ ni las comedias incorporan un coro como parte de su elenco principal. Un factor determinante para esta pérdida tiene que ver con el hecho de que los teatros romanos reducen el espacio de la orquesta, reservada prácticamente para los asientos de las autoridades (Beare [1950] 1968: 271).

1.2 ORIGEN DE LOS *LUDI SCAENICI* EN ROMA

En el año 364 a. C. una terrible peste asoló Roma y, según relata Tito Livio (texto 116), sólo pudo ser rechazada gracias a la actuación de unos artistas etruscos que, traídos para la ocasión, interpretaron un baile, como era su costumbre, al ritmo de los flautistas. Los jóvenes romanos que asistieron por primera vez a estas danzas expiatorias no dudaron en imitarlas después, combinándolas con sus tradicionales versos burlescos. Estas improvisaciones acabarían siendo depuradas por actores profesionales que ofrecen un espectáculo más organizado en el que la danza y la música tenían especial relevancia; hasta que, por fin, Livio Andronico, al introducir un argumento, dio lugar al verdadero drama latino²⁷¹:

(116) et hoc et insequentis anno C. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consiliibus pestilentia fuit. eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit; et cum uis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina leuaretur, uictis superstitione animis ludi quoque scaenici – noua res bellicoso populo, nam circi modo spectaculum fuerat – inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur; ceterum parua quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. sine carmine ullo, sine

²⁷⁰ Aunque el coro todavía entona algunos de los fragmentos líricos, el movimiento escénico, condicionado además por las frecuentes salidas y entradas al escenario, se vuelve cada vez más limitado, cf. A. J. BOYLE (2006: 19).

²⁷¹ Sobre las formas consideradas pre-teatrales en la cultura romana cf. W. BEARE (1939), J. P. MOREL (1969), R. C. BEACHAM (1991: 1-26), A. POCIÑA (1996: 13-23) y A. J. BOYLE (2006: 3-24). Para cuestiones más puntuales acerca de la *satura* cf. P. BOYANCÉ (1932: 11-25) y, sobre todo, J. P. CÈBE (1961: 26-34).

imitandorum carminum actu **ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. imitari deinde eos iuuentus**, simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, **coepere; nec absoni a uoce motus erant.** accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. uernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo ludio uocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed **impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant** (“la epidemia duró ese año y el siguiente, en que fueron cónsules Tito Sulpicio Pético y Gayo Licinio Estolón. Entonces no se realizó ninguna acción digna de ser recordada, a no ser que, para solicitar la paz de los dioses, hicieron un lectisternio, el tercero tras la fundación de Roma. Y como la fuerza de la enfermedad no se debilitaba ni con planes humanos ni con ayuda divina, con los ánimos vencidos por la superstición, se instituyeron también unas representaciones teatrales -algo nuevo para un pueblo guerrero, pues su único espectáculo había sido el del circo- entre otros recursos, dicen, para aplacar la cólera de los dioses; pero esto fue un hecho humilde, como casi todo al principio, y además de origen extranjero. Sin ningún tipo de verso, sin ademán de imitar una composición, **unos artistas traídos desde Etruria, que danzaban al son de un flautista, exhibían al estilo etrusco pasos que no eran indecorosos. Luego, la juventud empezó a imitarlos**, al tiempo que proferían chanzas entre sí, con versos improvisados; y sus gestos no eran discordantes con las palabras. Esta cosa fue aceptada y, con el uso frecuente, se puso en marcha. A los artistas nativos, como la palabra etrusca para bailarín era *ister*, se les dio el nombre de histriones: éstos no hacían como antes, cuando se lanzaban unos a otros versos parecidos a los fesceninos, improvisados, toscos y a lo loco, **sino que representaban con música sátiras completas, ya con un canto determinado por el flautista y un movimiento armónico**”, Liv. 7,2,1-7)

En un relato similar proveniente, sin duda, de una fuente común²⁷², Valerio Máximo describe la introducción de los *ludi scaenici* primero a partir de las improvisaciones de unos jóvenes burlones que bailan y gesticulan al son de canciones dirigidas a los dioses (*rudi atque inconposito motu corporum iocabunda gestus adiecit*). A continuación,

²⁷² Vid. *supra* § IV.1.2 y n. 241.

las autoridades deciden llamar a unos artistas para que realicen esos mismos movimientos pero de forma más refinada. Es entonces cuando la danza de los ludiones etruscos se instaure como una de las actividades más apreciadas por el público romano:

(117) itaque placandi caelestis numinis gratia compositis carminibus uacuas aures praebuit ad id tempus circensi spectaculo contenta, quod primus Romulus raptis uirginibus Sabinis Consualium nomine celebrauit. Verum, ut est mos hominum paruula initia pertinaci studio prosequendi, uenerabilibus erga deos uerbis **iuuentus rudi atque inconposito motu corporum iocabunda gestus adiecit, eaque res ludium ex Etruria arcessendi causam dedit**. cuius decora pernicitas uetusto ex more Curetum Lydorumque, a quibus Tusci originem traxerunt, nouitate grata Romanorum oculos permulsit, et quia ludius apud eos hister appellabatur, scaenico nomen histrionis inditum est (“así que, para aplacar a los dioses del cielo, se compusieron canciones a las que el pueblo mostró muy poco interés porque hasta ese momento se contentaba con el espectáculo circense que había sido instituido por Rómulo, cuando el rapto de las sabinas, con el nombre de *Consualia*. Pero, como es propio de los hombres perseguir, en sus orígenes, las cosas insignificantes con empeño tenaz, **la juventud jocosa añadió gestos a las composiciones destinadas a los dioses, con un movimiento del cuerpo grosero y desordenado, y por esta razón se mandó llamar a los ludiones de Etruria**. La elegante agilidad de éstos venía del antiguo estilo de los Curetes y los Lidios, de quienes descendían los Etruscos, y esta grata novedad encantó a los romanos. Y como entre ellos llamaban *hister* al bailarín, se dio este nombre de histrión al artista de la escena”, Val. Max. 2,4,3-4)

No sabemos si la danza de los profesionales es consecuencia de otras más espontáneas o viceversa pero lo cierto es que los dos autores inciden en la importancia de la danza y el movimiento corporal como origen de los festivales más importantes²⁷³. De forma paralela a este proceso, las *atellanae* oscas del sur de Italia se habían consolidado también como una de las formas pre-teatrales más importantes. Estas pequeñas piezas

²⁷³ Horacio (*epist.* 2,1,145), por su parte, considera que fue la actuación de estos jóvenes granjeros (*fescennina licentia*) la que dio pie a las primeras improvisaciones teatrales y apenas se detiene a comentar el baile de los *ludiones*. Aun así, el poeta incide en las interferencias entre estas actuaciones y las obras del drama griego.

eran interpretadas por ciudadanos libres que actuaban y bailaban como aficionados, representando escenas fijas, de carácter lúdico y formalmente poco acabadas, que acabarían ocupando el espacio de los entreactos²⁷⁴.

Mientras que las danzas rudimentarias de las primeras agrupaciones griegas dan lugar al coro de las piezas dramáticas, en la cultura latina, debemos remontarnos a un tipo de improvisación algo más independiente. Aun así, en estos casos, la danza es uno de los primeros recursos escénicos y está en la base de toda actuación, hasta que, en palabras de Piganiol (1923: 102), tiende a convertirse en un espectáculo dramático.

Efectivamente, la combinación de todos estos factores, la herencia de griegos y etruscos, va conformando las primeras comedias latinas donde los bailes constituyen un importante recurso teatral: durante los pasajes musicales y en los *cantica*, los actores -sobre todo en las obras de Plauto- exhiben sus habilidades coreográficas, integrando así los elementos folclóricos del drama no literario.

Con el tiempo, la danza teatral se va diluyendo hasta quedar eclipsada por el diálogo y el canto, sobre todo cuando la comedia y la tragedia se consolidan como géneros dramáticos en Roma. Sin embargo, en las últimas décadas del s. I a. C., surgen nuevas formas teatrales que, curiosamente, dotarán a sus piezas de pasajes bailados, que el público recibe con entusiasmo: en las representaciones de mimos, los gestos y los bailes se alternan con la recitación de textos²⁷⁵; por su parte, el género pantomímico es, en sí mismo, una suerte de ballet.

Con el desarrollo de la pantomima en época de Augusto, la danza que caracteriza la escena romana no es ya una representación de varios personajes sino la mimesis de un solo individuo, un profesional que sólo con sus gestos y actitudes es capaz de encarnar las secuencias de una tragedia. Curiosamente, aunque, por sus propias características, el género ha de ser considerado una manifestación enteramente latina son los griegos quienes más se van a interesar por esta nueva forma de representación, incluso en el plano teórico.

²⁷⁴ Un buen repaso de las *atellanae* desde sus orígenes hasta su desarrollo literario en época de Sila puede encontrarse en A. LÓPEZ & A. POCIÑA (2003).

²⁷⁵ El mimo, como la *atellana*, era en sus orígenes un espectáculo improvisado. Sin embargo, debido a su aceptación popular, se fue consolidando como género dramático de carácter literario. Sobre la danza dentro de estos espectáculos *vid. infra* § VII.3. Para más información, véase *Apéndice I: Glosario de términos latinos*.

Así las cosas, podemos concluir que las danzas de connotaciones rituales que situábamos en los albores del drama evolucionan en Grecia y Roma por dos vías distintas: por un lado, el coro dramático de las tragedias griegas conserva el elemento coreográfico de las antiguas agrupaciones ciudadanas y, por otro, es la danza individual y burlesca de los primeros artistas etruscos -presente también en algunos pasajes cómicos- la que acaba ocupando el núcleo de los nuevos géneros latinos. La pantomima de época imperial se presenta en cierto modo como una síntesis de ambas vías pues, al combinar la temática trágica con la representación de un solo bailarín, se consigue la danza escénica por excelencia.

2. LA DANZA COMO ELEMENTO FORMATIVO

Una de las principales funciones de los coros griegos era la de competir en los *agones* oficiales donde, como parte de los eventos más destacados de la vida en la polis, todos los participantes -incluidos los espectadores-, hacían gala de su condición de ciudadanos. Para ello, el Estado velaba por la formación de los integrantes de cada coro y les proporcionaba un aprendizaje completo en todas las materias artísticas que componían la actividad de la *χορεία*, es decir, poesía, música y danza.

Mientras que en las ciudades de la Hélade los jóvenes adquieren nociones de danza con fines pedagógicos y cívicos, en Roma, por el contrario, sólo aprenden a bailar los artistas profesionales, las personas que muestran un interés personal por esta práctica y los miembros de algunas cofradías religiosas. La danza, por tanto, no se llega a integrar en el sistema educativo romano.

2.1 COROS CÍVICOS EN GRECIA: DANZA, EDUCACIÓN Y POLÍTICA

En Atenas, la inclusión de los jóvenes en los coros de las Panateneas, las Grandes Dionisias, las Leneas y otros festivales religiosos de menor alcance condicionó de manera notable la orientación de los sistemas educativos en época arcaica y clásica. Justamente, la danza coral es una práctica fundamental para la visión de la pedagogía en la ciudad ideal (Wilson 2000: 1).

Compuestos por niños o por adolescentes, hombres o mujeres, los coros se encargan de ejecutar representaciones líricas de música, danza y poesía en honor a una di-

vinidad durante las fechas señaladas en el calendario²⁷⁶. Se hace necesaria para ello una buena preparación: junto con la enseñanza musical, la formación en el ejercicio de la danza es un cometido importante no sólo desde el punto de vista pedagógico, sino también cívico y social. Y es que, la forma circular del corro, que constituye el símbolo perfecto de la danza política, está fundada sobre las nociones de participación y homogeneidad (Garelli-François 1995: 35).

La idea del baile como medio para potenciar el desarrollo del cuerpo y la mente (Ath. 628c) está tan extendida durante la democracia que los filósofos acaban considerando la danza una práctica equilibrada y armoniosa²⁷⁷, un mecanismo para reafirmar el estatus de grupo y formar parte de la vida religiosa y política (Griffith 2001: 44). Los testimonios de Sócrates (texto 118) y del propio Platón (textos 119 y 120) sobre el aprendizaje de la danza son, en este sentido, ilustrativos²⁷⁸:

(118) καὶ γὰρ ἄλλο τι προσεννόησα, ὅτι οὐδὲν ἄργον τοῦ σώματος ἐν τῇ ὀρχήσει ἦν, ἀλλ' ἅμα καὶ τράχηλος καὶ σκέλη καὶ χεῖρες ἐγυμνάζοντο, ὥσπερ χρή ὀρχεῖσθαι τὸν μέλλοντα εὐφορώτερον τὸ σῶμα ἔξιν. καὶ ἐγὼ μὲν, ἔφη, πάνυ ἂν ἡδέως, ὦ Συρακόσιε, μάθοιμι τὰ σχήματα παρὰ σοῦ. καὶ ὅς, Τί οὖν χρήσι αὐτοῖς; ἔφη. Ὀρχήσομαι νῆ Δία. ἐνταῦθα δὴ ἐγέλασαν ἅπαντες. καὶ ὁ Σωκράτης μάλα ἐσπουδακότε τῷ προσώπῳ, Γελᾶτε, ἔφη, ἐπ' ἐμοί; πότερον ἐπὶ τούτῳ εἰ βούλομαι γυμναζόμενος μᾶλλον ὑγιαίνειν ἢ εἰ ἡδιον ἐσθίειν καὶ καθεύδειν ἢ εἰ τοιούτων γυμνασίων ἐπιθυμῶ, μὴ ὥσπερ οἱ δολιχοδρόμοι τὰ σκέλη μὲν παχύνονται, τοὺς ὥμους δὲ λεπτόνονται, μὴδ' ὥσπερ οἱ πύκται τοὺς μὲν ὥμους παχύνονται, τὰ δὲ σκέλη λεπτόνονται, ἀλλὰ παντὶ διαπονῶν τῷ σώματι πᾶν ἰσόρροπον ποιεῖν; («y es que además se me ha ocurrido otra cosa, que ninguna parte del cuerpo queda inactiva en la danza, sino que al mismo tiempo se ejercitan cuello, piernas y bra-

²⁷⁶ Sobre el papel de los coros, el número de participantes, su organización interna, las ocasiones festivas y otras muchas características relacionadas con sus tareas cf. L. B. LAWLER (1964), A. W. PICKARD-CAMBRIDGE ([1953] 1969), C. CALAME (1977), T. B. L. WEBSTER (1970), P. WILSON (2000) y B. KOWALZIG (2007).

²⁷⁷ Acerca de las propiedades beneficiosas de la música para el alma y de la danza para el cuerpo, cf. E. MOUTSOPOULOS (2002: 130-133) que revisa, fundamentalmente, la teoría platónica y de Pitágoras.

²⁷⁸ Aristóteles no se pronuncia de manera concluyente en este punto pero de vez en cuando incluye alusiones indirectas a la conveniencia de determinados ejercicios entre los que podría estar la danza (Pol. 1338b-1339a). Cf. L. B. LAWLER ([1963] 1965: 125-126).

zoz, exactamente como debe bailar quien se proponga tener el cuerpo en mejores condiciones físicas. Hasta yo mismo aprendería con mucho gusto de ti, siracusano, las figuras de la danza». «¿Y de qué te serviría?», preguntó el otro. «Me serviría para danzar». En ese momento todos se echaron a reír, y Sócrates, con gesto muy serio les dijo: «¿Os reís de mí? ¿Acaso porque quiero ejercitarme para tener salud o comer y dormir más a gusto, o porque me apetece esa clase de ejercicios, no como los corredores de fondo, cuyas piernas engordan pero enflaquecen de hombros, ni como los púgiles, que desarrollan los hombros pero quedan flacos de piernas, sino haciendo trabajar el cuerpo entero y tenerlo todo él equilibrado?»», X. *Smp.* 2,16-17)²⁷⁹

(119) ἡ δὲ αὖ που παρ' ἡμῖν κόρη καὶ δέσποινα, εὐφρανθεῖσα τῇ τῆς χορείας παιδιᾷ, κεναῖς χερσὶν οὐκ ᾤθηθ' εἶν' ἀθύρειν, πανοπλία δὲ παντελεῖ κοσμηθεῖσα, οὕτω τὴν ὄρχησιν διαπεραίνειν· ἃ δὲ πάντως μιμῆσθαι πρέπον ἂν εἴη κόρους τε ἄμα καὶ κόρας, τὴν τῆς θεοῦ χάριν τιμῶντας, πολέμου τ' ἐν χρεῖα καὶ ἐορτῶν ἕνεκα (“por nuestra parte, la virgen y señora [Atenea], contenta con el juego de la danza coral, no creyó que debiera jugar con manos vacías, sino que vestida con armadura completa, debía ejecutar así la danza, lo que sería totalmente conveniente que imitaran los jóvenes y las jóvenes, cuando honran la gracia que les ha hecho la diosa tanto para el uso bélico como para las fiestas”, Pl. *Lg.* 796b-c)

(120) {ΑΘ.} ... ἡμεῖς δὲ ὀρχήσεώς τε πέρι καὶ ὅλης τῆς περὶ τὸ σῶμα γυμναστικῆς πρὸς τοῖς ἔμπροσθεν εἰρημένοις ἀποδῶμεν· καθάπερ μουσικῆς τὸ διδασκαλικὸν ὑπόλοιπον ὃν ἀπέδομεν, ὡσαύτως ποιῶμεν καὶ γυμναστικῆς. τοὺς γὰρ παῖδας τε καὶ τὰς παῖδας ὀρχεῖσθαι δὴ δεῖ καὶ γυμνάζεσθαι μανθάνειν· ἦ γάρ; {ΚΛ.} Ναί. {ΑΘ.} Τοῖς μὲν τοίνυν παισὶν ὀρχησταί, ταῖς δὲ ὀρχηστρίδες ἂν εἶεν πρὸς τὸ διαπονεῖν οὐκ ἀνεπιτηδείότερον (“{Ατ.} ...mientras que nosotros, además de lo dicho antes, hagamos una contribución en lo que hace a la danza y toda la gimnasia del cuerpo. Tal como dimos las reglas de enseñanza de la música que aún restaban, hagamos lo mismo con la gimnasia. Los jóvenes y las jóvenes deben aprender a danzar y a hacer ejercicios, ¿no es cierto? {Cli.} Sí. {Ατ.} Por tanto, los

²⁷⁹ Trad. J. ZARAGOZA (1993: 315-316).

niños tendrían profesores de danza, mientras que sería más adecuado que las niñas tuvieran profesoras para sus prácticas”, Pl. Lg. 813b)²⁸⁰

El término que, de forma sistemática, usa Platón en *Las Leyes* para aludir a la actividad coral en la polis es χορεία: representa la combinación de música y danza y se caracteriza por su dimensión mimética, por su naturaleza lúdica y por la conjunción de elementos verbales con aquellos que no lo son (Lonsdale 1993: 29). Efectivamente, la χορεία es, para Platón, una de las formas más profundas de comunicación ritual y, puesto que está en manos del Estado y nace de las enseñanzas divinas (Pl. Lg. 654a), constituye una forma de educación; de ahí que se considere ἀπαίδευτος (iletrado) al que no sepa bailar en los coros (ἄχόρευτος)²⁸¹.

Sin poder detenernos en cuestiones más complejas relativas a las danzas corales, la teoría platónica pone de manifiesto el alcance de la χορεία en la cultura clásica y, con ello, uno de los rasgos más característicos del pensamiento griego en relación a la danza. La χορεία se convierte en una actividad indispensable para el buen funcionamiento de la polis, ya que constituye, en sí misma, el contexto performativo de un ritual en el que se evoca directamente al mito: a través de la actuación del coro, mito y rito se dan la mano, aunándose en un sólo espacio pasado, presente y futuro. De esta manera no sólo se reformulan los mecanismos de devoción de una comunidad, sino que se ponen de manifiesto las relaciones entre los distintos grupos involucrados en un determinado culto (Kowalzig 2007: 3-12).

Platón señalaba que había un tipo de danza seria opuesto, fundamentalmente, a las danzas comunes que él consideraba indignas (Pl. Lg. 814e). Pues bien, la χορεία forma parte de este tipo de danzas serias ya que acompaña a sacrificios y festividades religiosas. Además, en ella no sólo participan los que bailan activamente, sino también los espectadores; de ahí su poder para involucrar a toda la ciudadanía²⁸², para integrar a los miembros de la comunidad y excluir a todos aquellos que, sancionados por el Es-

²⁸⁰ Trad. F. LISI (1999: 54-55).

²⁸¹ Cf. J. L. MILLER (1986: 14-15), que considera este calificativo tan insultante como el de “ignorante” o “inculto”. Para él todo aquel que no ha sido instruido en las artes públicas de la χορεία está obligado a quedarse fuera de la sociedad, incapaz de alcanzar las responsabilidades adultas.

²⁸² Recordemos, además, la idea de que la forma circular de esta danza, armónica, ordenada y homogénea, está totalmente ligada al espacio religioso y político, a través de la noción de participación. Cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (1995: 34-35).

tado, deben abstenerse del disfrute de los placeres y de los beneficios morales que ella misma comporta (Lonsdale 1993: 27).

En este sentido, una institución como la χορηγία fomenta la participación de los ciudadanos en la vida pública de la polis, su integración en el sistema social y la prominencia de un orden frente al desequilibrio propio de los bárbaros (Ceccarelli 2004: 116). Este colectivo está tan vinculado al espacio político que necesita de un elevado control legal, una institución encargada de coordinar, entre otras cosas, la elección de las obras y los poetas, las transacciones económicas o el entrenamiento de los bailarines.

Los coros realizan sus entrenamientos en un lugar reservado específicamente para ello, similar a la palestra o el gimnasio, o en la propia casa del χορηγός, encargado de contratar a los maestros (Griffith 2001: 45). Al principio, el poeta que compone los himnos y la música es quien dirige los ensayos, y a veces también pauta la coreografía. Muy a menudo se necesitaba la ayuda de un asistente (ὑποδιδάσκαλος) ya que el número de personas que debían recibir instrucción podía llegar a ser bastante elevado (Wilson 2000: 83)²⁸³.



Figura 4. Coro de mujeres e indicaciones del director, detalle del *Astrágalo de Sotades* (ca. 450 a. C.), Londres, Museo Británico.

²⁸³ Acerca de la figura del χοροδιδάσκαλος cf. también J. A. LÓPEZ FÉREZ (1998: 140).

En los festivales del Ática y otras áreas de la Hélade, los coros (agrupados por tribus, por demos, por género o por edades) debían poner en práctica los aprendizajes adquiridos durante el año, exhibiendo públicamente sus representaciones de música y danza y compitiendo en los *agones* gimnásticos.

También en Delos y en Creta existieron danzas cívico-religiosas en las que jóvenes de ambos sexos realizaban movimientos y cantaban mientras bailaban en corro de la mano, poniendo de manifiesto la jerarquía de los participantes según el rango y la educación²⁸⁴:

(121) αἱ δὲ ποδὶ πλήσσουσι χορίτιδες ἀσφαλὲς οὐδας. / δὴ τότε καὶ στεφάνοισι
βαρύνεται ἱρὸν ἄγαλμα / Κύπριδος ἀρχαίης ἀριήκοον, ἦν ποτε Θησεύς / εἶσατο,
σὺν παίδεσσιν ὅτε Κρήτηθεν ἀνέπλει Κύπριδος ἀρχαίης ἀριήκοον, ἦν ποτε Θησεύς
/ οἱ χαλεπὸν μύκημα καὶ ἄγριον υἷα φυγόντες / Πασιφάης καὶ γναμπτὸν ἔδος
σκολιοῦ λαβυρίνθου, / πότνια, **σὸν περὶ βωμὸν ἐγειρομένου κιθαρισμοῦ /
κύκλιον ὠρχήσαντο**, χοροῦ δ' ἡγήσατο Θησεύς (“las danzarinas del coro golpean,
por su parte, el firme suelo con el pie. Se cubre entonces de coronas la sagrada y
famosa imagen de la antigua Cipris, la que un día Teseo consagró, al regresar de
Creta con los jóvenes: habiendo escapado al cruel mugido, y al feroz hijo de Pasí-
fae, y a la curva morada del tortuoso laberinto, **danzaron en círculo, señora,
alrededor de tu altar**, al son de la cítara, y Teseso dirigía el coro”, Call. *Del.* 306-
313)²⁸⁵

Aparte de las danzas corales y otros ejercicios físicos, muchos jóvenes helenos se formaron también en la práctica de otros bailes que eran considerados como una actividad superior, equiparable a la música en dignidad y excelencia (Séchan [1911]

²⁸⁴ Estas danzas suelen ser asociadas al *géranos*, un baile laberíntico de oscuros orígenes sobre el que se ha especulado mucho. Más adelante (§ V.1 y § VI.1.1) tendremos ocasión de profundizar en estas cuestiones. Cf. K. LATTE (1913: 68 ss.), L. B. LAWLER (1946), E. CONDOLÉON-BOLANACCHI (1989) y P. PREO (1999). Por otro lado, sobre las danzas cretenses, cf. H. JEANMAIRE (1939: 421-444) y R. F. WILLETS (1965: 115-116), que pone en relación estas formaciones con rituales prematrimoniales en los que los muchachos elegidos tenían un sitio de honor en las danzas y carreras.

²⁸⁵ Trad. L. A. DE CUENCA Y M. BRIOSO (1980). Como se puede ver, la imagen de golpear el suelo con el pie está también presente en la literatura griega (αἱ δὲ ποδὶ πλήσσουσι χορίτιδες ἀσφαλὲς οὐδας), un procedimiento fraseológico para aludir a la danza muy común entre los poetas latinos. Vid. *supra* § III.5.

1969: 1026): en Esparta y los gimnasios de Atenas, la danza constituía, entre otras cosas, una parte importante de los entrenamientos para la guerra (Ath. 629b-c), de manera que los jóvenes se ejercitaban en el arte de la χειρονομία con fines prácticos²⁸⁶.

Junto a los παιδοτρίβης y otros maestros de música, que enseñaban movimientos básicos a los más pequeños (Morrow [1960] 1993: 336), tenemos noticia de instructores profesionales en el ámbito privado (ὄρχηστοδιδάσκαλος) que ayudaban a perfeccionar la técnica de la danza a todo el que quisiera (texto 96)²⁸⁷.

Durante la época clásica la danza constituyó casi siempre un acto político, ya que la ciudad educaba al individuo a través de la danza para que éste exaltara a su vez a la ciudad y sus dioses (Garelli-François 1995: 35). Semejante participación ciudadana viene condicionada por los ideales que, sobre todo en la Atenas de Pericles, rigen la moral y los valores cívicos. El principio de la καλοκάγαθία aportó una serie de criterios estéticos y de salud que vinieron a impulsar las prácticas propiamente deportivas (Cascón 2005: 162), lo mismo que ocurrió con otras actividades semejantes, entre las que se encuentran las orquésticas.

Con el paso del tiempo, el lugar que la danza ocupa en la educación va perdiendo importancia. La profesionalización de los artistas y la influencia de Roma condicionan un aprendizaje que se hace cada vez más individual y menos normativo: “ya no es el caso de reservarle un lugar oficial en los programas de estudio, sino que basta cierto entrenamiento con miras a un resultado satisfactorio” (Marrou [1984] 2004: 183).

2.2 EL APRENDIZAJE DE LA DANZA EN ROMA

La mentalidad de cada pueblo, unos valores sociales diferentes, determinan una política educativa distinta según los estados (Cascón 2005: 159). En el caso de Roma, la danza no tiene una presencia destacada en los procesos formativos de los jóvenes²⁸⁸

²⁸⁶ Un poco más adelante (631c), Ateneo asegura que otro nombre para la pírrica (πυρρύχη) es χειρονομία, debido seguramente a la importancia que adquiere el movimiento de los brazos en esta danza armada. Acerca de estos dos términos véase *Apéndice II: Glosario de términos griegos*.

²⁸⁷ Una interesante perspectiva sobre las imbricaciones de la danza y la educación, sobre todo en relación al ambiente educativo del simposio, se puede ver en V. WOHL (2004).

²⁸⁸ Cf. H. I. MARROU ([1984] 2004: 184) y L. SÉCHAN ([1911] 1969: 1051). Como veremos, no ocurre lo mismo con el resto de actividades físicas y deportivas, muy apreciadas todavía por los jóvenes romanos. Cf. J. P. THUILLER (1996), O. M. VAN NIJF (2004) y J. KÖNIG (2005).

pues el hombre bueno y bello de la Atenas de Pericles es ahora un *uir bonus dicendi peritus*, un ciudadano de acción y de palabra, que no se preocupa tanto por su aspecto físico.

Semejante transformación implica una serie de diferencias que se reflejan en la práctica de la danza, su valoración y su aceptación: los ideales de *decorum* (por razones políticas), *grauitas* (por razones estéticas) y *utilitas* (característica del pragmatismo romano²⁸⁹) parecen, a priori, difícilmente compatibles con el ejercicio del baile (Francia 2001: 66).

De todos modos, esta distinta funcionalidad y consideración no es obstáculo para que la danza sea una práctica habitual en la vida de un romano. Por lo general, la exhibición pública del baile está en manos de unos pocos, como los artistas profesionales, pero también forma parte de algunos rituales con características espectaculares y otras celebraciones privadas (Garelli-François 1995: 41 ss.). Para ocasiones como éstas, muchos ciudadanos se preocupan por adquirir nociones de danza a título individual ya sea con fines rituales, estéticos o de perfeccionamiento. Justamente, las referencias textuales nos invitan a pensar en un proceso real de práctica y enseñanza, en maestros reconocidos, virtuosos aprendices y, en definitiva, en una realidad algo menos restrictiva de lo que se ha pensado tradicionalmente.

2.2.1 Bailarines profesionales

Cualquier sociedad donde el espectáculo constituye una de las principales vías de ocio para los ciudadanos necesita contar con artistas bien preparados, capaces de ofrecer actuaciones de calidad y competir entre ellos por el favor del público²⁹⁰. En el caso de Roma, la profesionalización de los actores implica necesariamente una formación completa y variada en todos los ámbitos de las artes escénicas y, puesto que la danza es

²⁸⁹ Por supuesto, el concepto de “utilidad” referido al ejercicio de la danza cambia según los parámetros de cada sociedad. Mientras que la danza en Grecia podía tener fines cívicos, en Roma esto es algo menos evidente. En el Renacimiento, por ejemplo, tratadistas como VERGERIO y V. DA FELTRE retoman la idea de que la danza es una actividad útil para la formación del perfecto ciudadano humanístico. Así lo ha aclarado C. NOCILLI en su conferencia “La educación del cuerpo en el Renacimiento europeo: danza y sociedad”, impartida en la Universidad de Santiago de Compostela *O Movimento e a dança como Inspiração na Aprendizaxe* (13-17 de julio de 2009).

²⁹⁰ M. VESTERINEN (2007: 110) considera que la necesidad de ofrecer buenos espectáculos al público obliga a los expertos a esforzarse más que quienes, simplemente, bailan por afición.

un elemento teatral recurrente sobre los escenarios o en las pompas de los *ludi*, esta disciplina cuenta con un hueco propio en los procesos de ensayo y preparación: la expresión corporal, el sentido del ritmo, la capacidad de improvisación y la recreación de danzas en la escena son cualidades que no se adquieren de manera espontánea, sino que deben ser practicadas de antemano.

En cada actuación, el desarrollo del arte coreográfico se expresa, en mayor o menor grado, según la temática de las piezas o la complejidad de la función; así, mientras que los acróbatas y saltimbanquis completan sus números con pequeñas danzas improvisadas, los músicos se acompañan del movimiento rítmico de su cuerpo²⁹¹ y los actores de comedia introducen bailes jonios, *staticuli*, *cordaces* o acrobacias como apoyo a los diálogos. Igualmente, los mimos especializados en las partes danzadas, los *cinaedi* o las jóvenes bailarinas de banquetes reciben una instrucción previa en danza, sin duda mucho mejor y más específica en el caso concreto de los pantomimos.

Teniendo en cuenta, entonces, el nivel de cada uno de los artistas en su ámbito, podemos establecer una primera distinción de acuerdo con la importancia que adquiere la danza en cada espectáculo, según sea un mero complemento para otros números o si constituye el núcleo de la representación:

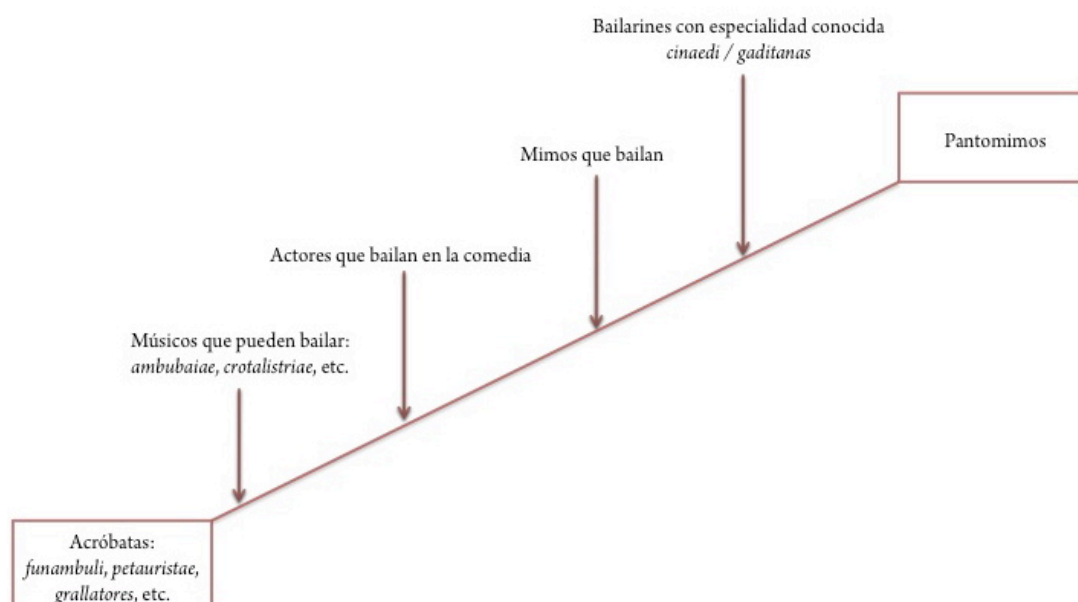


Tabla 2. Organización de los artistas profesionales según su nivel de especialización en danza

²⁹¹ A. BAUDOT (1973: 27) menciona algunos músicos interesados en recibir una formación en danza para moverse con soltura durante las representaciones en *solo* o en procesión.

Este diagrama (Tabla 2) muestra una evolución gradual en la técnica de quienes bailan por profesión, desde los acróbatas, músicos y actores hasta los verdaderos bailarines.

Como proceso reglado, tan sólo existe una alusión a las escuelas de danza, en un discurso atribuido a Escipión Emiliano Africano en el que critica el hecho de que los hijos de ciudadanos libres aprendan a bailar junto a *cinaedi* y otros expertos danzarines (texto 122). En el pasaje, primero se alude a una escuela de histriones (*ludum histrionum*), como si se tratase de una academia de corte generalista en donde poder aprender cualquier especialidad artística. Pero, después Escipión especifica el tipo de actividad practicada e introduce, en dos ocasiones, el sintagma *ludum saltatorium*, es decir, “escuela de danza”:

(122) nobilium uero filios et, quod dictu nefas est, filias quoque uirgines inter studiosa numerasse saltandi meditationem testis est Scipio Africanus Aemilianus, qui in oratione contra legem iudiciariam Tib. Gracchi sic ait: docentur praestigias inhonestas, cum cinaedulis et sambuca psalterioque **eunt in ludum histrionum**, discunt cantare, quae maiores nostri ingenuis probro ducier uoluerunt: **eunt, inquam, in ludum saltatorium** inter cinaedos uirgines puerique ingenui. Haec cum mihi quisquam narrabat, non poteram animum inducere ea liberos suos homines nobiles docere: sed cum ductus sum **in ludum saltatorium**, plus medius fidius in eo ludo uidi pueris uirginibusque quinquaginta, in his unum –quod me rei publicae maxime miseritum est- puerum bullatum, petitoris filium non minorem annis duodecim, cum crotalis saltare quam saltationem impudicus seruulus honeste saltare non posset. Vides quem ad modum ingemuerit Africanus, quod uidisset cum crotalis saltantem filium petitoris... (“Escipión Emiliano Africano es testigo de que los hijos de los nobles y, lo que es más horrible, también las hijas vírgenes, incluían el ejercicio del baile entre sus estudios. Éste, en el discurso contra la ley judiciaria de Tiberio Graco habló así: «aprenden trucos bochornosos, **van a la escuela de actores** con maricas, la sambuca y el salterio; aprenden a cantar aquello que nuestros mayores consideraron vergonzoso para la gente libre. Van, insisto, **a la escuela entre maricas** muchachas y niños libres. Cuando alguien me contaba estas cosas, no podía imaginar que hombres nobles se las enseñaran a sus hijos; pero cuando me llevaron **a la escuela de baile**, a fe mía que vi en ese lugar a más de cincuenta chicos y

chicas y, entre ellos –esto es lo que más pena me hizo sentir por la República- a un niño con la bula, de no más de doce años, hijo de un candidato, **bailar** con los crótalos **una danza que** no habría podido bailar con decoro ni un esclavo impúdico». Ves de qué modo el Africano se lamentaba porque veía al hijo de un candidato bailando con crótalos...”, Macr. Sat. 3,14,6-7)²⁹²

Al margen del discurso de Escipión, no hay ninguna otra mención en el corpus que sugiera la existencia de instituciones similares al *ludus saltatorius* o maestros de baile para profesionales. Cabe pensar, entonces, que, en tiempos de la República, los artistas eran fundamentalmente autodidactas²⁹³ y sólo aprendían los gestos y pasos que intercambiaban entre sí, los bailes que copiaban a sus compañeros o los que improvisaban ellos mismos²⁹⁴. Uno de los lugares más apropiados para este intercambio era la palestra, en donde también practicaban ejercicios de gimnasia y expresión corporal a fin de mejorar su presencia escénica. En el siguiente pasaje del *De oratore* (texto 123), por ejemplo, Cicerón reconoce que, para enriquecer sus gestos, los actores aprenden a bailar (*saltare didicisset*), una actividad impropia de un orador pero aceptable en el caso de los histriones:

(123) hic Crassus "hoc tibi" inquit "Catule, primum persuadeas uelim, me non multo secus facere, cum de oratore disputem, ac facerem, si esset mihi de histrione dicendum. Negarem enim posse eum satis facere in gestu, **nisi palaestram, nisi saltare didicisset** ("entonces dijo Craso «primero, Cátulo, quiero que te convenzas de que si yo hablo del orador no podría hacer nada distinto de lo que haría si tuviera que hablar del histrión, pues no podría decir que éste usa el gesto medianamente bien **si no ha acudido al gimnasio o ha aprendido antes a bailar**»", Cic. de orat. 3,83)

²⁹² Cf. también Scip. min. or. frg. 30 (texto 7).

²⁹³ En cuanto a los artistas griegos, S. MILANEZI (2004: 195) también presupone que ellos mismos eran sus propios maestros. A diferencia de los músicos e instrumentistas que requerían una formación exhaustiva y completa, la danza puede ser más susceptible de practicarse de manera espontánea. Aun así, un bailarín instruido tenía más posibilidades de éxito que uno mal preparado. Sobre la formación de los músicos cf. A. BAUDOT (1973: 19-28).

²⁹⁴ Además, los actores constituían asociaciones gremiales que les proporcionaban una cierta estabilidad laboral. Gracias a estos *collegia* adquirían también una formación artística básica. Cf. J. JORY (1970: 224-236).

Esta situación inicial varía, sin embargo, con la creación de nuevas formas coreográficas en el período imperial, pues cada vez son más los artistas formados específicamente en la práctica del baile y otras materias afines. La progresiva incorporación de intermedios en las piezas del teatro o la proliferación de banquetes requiere bailarines que puedan adaptarse a todo tipo de ambientes y temáticas.

Entre las mujeres, Vesterinen (2007: 108-111) y Webb (2002: 292) hablan de oficios hereditarios: como las bailarinas empezaban sus carreras muy jóvenes (texto 124), necesitaban que alguien las orientase para poder ejecutar los bailes con soltura y precisión, una tarea que desempeñan, seguramente, sus familiares y otras personas cercanas a su círculo:

(124) I]ulia Nemesis / [] saltatrix / [u(ixit)] ann(os) VIII (“Julia Némesis. Bailarina. Vivió nueve años”, CIL 06, 10143)

Por supuesto, el dominio de la técnica constituye un verdadero motivo de orgullo para las bailarinas profesionales, hasta el punto de que, en sus propios epitafios, alardean de sus habilidades y se presentan a sí mismas como *doctae* o *eroditae* en el arte de la danza²⁹⁵. Tal es el caso, por ejemplo, de la joven Licinia que, como ya vimos, alardea de la calidad de sus danzas, precisamente por su formación (*erodita paene Musarum manu*):

(67) **docta, erodita** paene Musarum manu, / quae modo nobilium ludos decorauit choro / et Graeca in scaena prima populo apparui, / en hoc in tumulo cinerem nostri corporis / infistae Parcae deposierunt carmine (“**culta e instruida** casi por obra de las musas, a veces adorné con mi danza las fiestas de los nobles y, en la escena griega, aparecí como la primera para el público. He aquí que en este túmulo las terribles Parcas depositaron las cenizas de mi cuerpo con estos versos”, CLE 00055)

La técnica de los artistas va mejorando en función, sobre todo, de las exigencias del público (Chor. or. 124) y la frecuencia de los espectáculos. De hecho, en el Bajo Impe-

²⁹⁵ Sobre otros testimonios similares de mujeres bailarinas, actrices o pantomimas en la epigrafía cf. R. WEBB (2002), S. PEREA (2004: 24-28), A. CEBALLOS (2004: 382 ss.) y J. H. STARKS JR. (2008: 110-145). Este calificativo recuerda, sin duda, al de la *docta puella* en la elegía. Vid. *infra* § IV.2.2.2.

rio²⁹⁶, son tantas las ocasiones festivas que incorporan actuaciones de danza que se incrementa, incluso, el número de especialidades, géneros o variedades practicadas por cada artista²⁹⁷.

En un llamativo pasaje de Amiano Marcelino (texto 125) leemos, por ejemplo, que había en Roma verdaderos séquitos de actrices y se mencionan hasta tres mil bailarinas (*tria milia saltatricum*) acompañadas de sus respectivos coros y maestros (*cum choris totidemque magistris*): estos últimos serían una especie de directores escénicos que acordaban las actuaciones de las jóvenes, pautaban los bailes que debían practicar y decidían también el tipo de danza y sus características formales. En todo caso, este dato confirma la existencia de una formación para las danzarinas, con pruebas y ensayos previos a las actuaciones:

(125) postremo ad id indignitatis est uentum, ut cum peregrini ob formidatam haut ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe praecipites, sectatoribus disciplinarum liberalium inpendio paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur minimarum adseclae ueri, quique id simularunt ad tempus, **et tria milia saltatricum** ne interpellata quidem **cum choris totidemque remanerent magistris** (“por último, hemos llegado a tal grado de indignidad que, mientras hace poco se ha expulsado de la ciudad a los extranjeros, por culpa de una temible escasez y arrojado con violencia, sin tiempo para respirar, a unos pocos seguidores de las artes liberales, sin embargo, se deja que permanezcan verdaderos séquitos de mimas y quienes simulaban serlo para la ocasión; y se quedan **tres mil bailarinas**, a las que ni siquiera se ha importunado, **con sus coros y otros tantos maestros de danza**”, Amm. 14,6,19)

En el caso de los hombres, la influencia del género pantomímico a partir de Augusto determina una nueva consideración de los bailarines que, artísticamente mejores

²⁹⁶ Más adelante podremos detenernos en el alcance de la pantomima y otros géneros teatrales durante los siglos III a V de nuestra era, período especialmente intenso en lo que respecta al desarrollo de las representaciones escénicas y sus protagonistas, según recoge, fundamentalmente R. WEBB (2008).

²⁹⁷ Como curiosidad añadiremos que, en el caso de la emperatriz Teodora (Procop. *Arc.* 9,11-12), lo más reprochable de su pasado artístico no fue su profesión como tal, sino la carencia total de talento y formación en ese terreno, una pobreza de recursos tan grande que le hizo reconducir sus habilidades hacia la mera exhibición del cuerpo y la prostitución. Cf. R. WEBB (2002: 287).

que los demás artistas, se ven obligados a mantenerse en forma con rigurosos procesos de entrenamiento (Lib. or. 64,103-107).

En primer lugar, sabemos de la presencia de algunos instructores callejeros de pantomima (D. Chr. fr. 20,9) y de otros que imparten sus lecciones de forma reglada, enseñando a los aprendices a trabajar con el cuerpo. Así lo refleja Libanio en su discurso en favor de la pantomima:

(126) παραλαβὼν δὲ αὐτὸν ὁ παιδοτρίβης εἰς πλείους καὶ θαυμασιωτέρας καμπὰς ἢ τὸν παλαιστὴν περιάξει ἐπὶ τὴν κεφαλὴν ἀνάγων ὑπὲρ τῶν νώτων τῷ πόδε καὶ πρὸς γε ἔτι προκύπτειν τοῦ προσώπου καταναγκάζων, ὥστε τὰς πτέρνας τοῖς ἀγκῶσι πελάζειν. ἐπειδὰν δὲ ἐργάσῃται τὸ σῶμα κύκλον, ὥσπερ τινὰ λύγον, κινεῖ πρὸς δρόμον οἷα τροχόν, τὸ δὲ θεῖ. καὶ τοῖς μέλεσιν ὁ δρόμος οὐ γίνεται βλάβη. πάλαι γὰρ δὴ πεπαίδευται τούτων ἕκαστον ὕγρον εἶναι μικροῦ διοικίζοντος ἀπ' ἀλλήλων τοῦ παιδοτρίβου τὰ μέλη καὶ τὰς συμβολὰς τηροῦντός τε αὐτοῖς ὁμοῦ καὶ διστάντος, ὥστε καὶ χεῖρας καὶ πόδας ὅποι τις ἂν ἄγῃ τοῦ λοιποῦ σώματος ἀκολουθεῖν, ὥσπερ, οἶμαι, κηροῦ φύσιν (“y cuando se encarga de él, el entrenador le hace pasar por muchas y más asombrosas flexiones de las que hace un luchador, llevando sus pies a la cabeza, por encima de la espalda y obligándole aún a inclinarse de cara hacia adelante, hasta que sus talones se acercan a los codos. Después de haber convertido su cuerpo en un círculo, como si se tratase de un junco, lo pone en marcha como a una rueda y éste echa a correr. Este recorrido no hace ningún daño a sus miembros: cada uno de ellos ha sido entrenado desde hace mucho para ser flexible, pues el entrenador separa unos miembros casi de los otros, observando las marcas y, al mismo tiempo abriéndolos por igual, de tal forma que hace que las manos y los pies sigan al resto del cuerpo, creo, como si estuvieran hechos de cera”, Lib. or. 64,104)

En cuanto al trabajo físico del cuerpo, los pantomimos deben perfeccionar tanto la técnica, la fuerza y la elasticidad como la concreción en el gesto y el ritmo (Webb 2008b: 51). Además, están obligados a conocer el repertorio mitológico que ponen en escena y a asociarlo, de memoria, a los movimientos de los personajes que intervienen en cada una de las historias²⁹⁸.

²⁹⁸ Cf. J. E. JORY (2008: 163). Sabemos que un gran número de espectadores era experto en la materia y detectaba las incorrecciones de la técnica con facilidad.

Por otro lado, los bailarines tienen que conocer un conjunto de códigos no arbitrarios con los que logran comunicar al público el contenido narrativo de la representación (Lada-Richards 2007: 48-51). En este sentido, han de apurar su capacidad de precisión en el gesto, una cualidad (ἀκρίβεια) que les permite adaptarse a las características de cada personaje sin exagerar los movimientos o quedarse demasiado cortos: una deficiente identificación entre el actor y su personaje según las exigencias del libreto -Hylas representa un “Agamenón grande” en lugar del “gran Agamenón” (Macr. Sat. 2,7,13)- puede provocar la crítica de los espectadores más expertos (May 2008: 359). En este sentido, abundan las anécdotas en las que un bailarín es censurado por sobreactuar cuando representa, por ejemplo, al enfurecido Áyax en pleno delirio (Luc. Salt. 83) o al Hércules *furens* sin control alguno por su parte:

(127) cum in Herculem furem prodisset et nonnullis incessum histrioni conuenientem non seruare uideretur, deposita persona ridentes increpuit: Μωροι, μαινόμενον ὀρχοῦμαι. Hac fabula et sagittas iecit in populum. Eandem personam cum iussu Augusti in triclinio ageret, et intendit arcum et spicula inmisit. Nec indignatus est Caesar eodem se loco Pyladi quo populum Romanum fuisse (“cuando salió a escena el personaje de Hércules enloquecido y a algunos les pareció que la actuación del histrión no guardaba la debida compostura, se quitó la máscara e increpó a los que reían: «¡Necios! ¡Estoy representando a un loco!»». En esta pieza también lanzó dardos contra el público. Y cuando representó este mismo papel a petición de Augusto en una comida, también tensó el arco y soltó sus pequeñas púas. Pero César no se enfadó de estar, para Pílates, en el mismo lugar en el que había estado antes el público romano”, Macr. Sat. 2,7,16-17)

Como prueba de su elevada formación y nivel cultural, muchos pantomimos son, además, autores de las obras representadas y están encargados de supervisar la música de las actuaciones²⁹⁹. De este modo, la tradición pedagógica de las tragedias griegas revive, en cierto sentido, con el planteamiento mitológico de la danza pantomímica que, de nuevo, vuelve a considerarse en términos de utilidad (Montiglio 1999: 265).

²⁹⁹ Sobre estas cuestiones cf. I. LADA-RICHARDS (2007: 80-93) y M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 298).

2.2.2 El interés personal

En su artículo sobre los bailarines romanos, Garelli-François (1995: 38-41) reconoce la temprana profesionalización del *saltator* y asegura que, más allá de los artistas y de los miembros de cofradías especializadas, en Roma no hay un interés generalizado por el aprendizaje de la danza. La estudiosa francesa considera que esta práctica es incompatible con el sistema político y social romano y que la danza ya no participa, como en Grecia, de la formación del ciudadano, sino que se limita a la formación del individuo.

Al margen de consideraciones morales sobre el baile y su repercusión en la sociedad³⁰⁰, el punto de partida de Garelli-François resulta interesante a la hora de comprobar la paulatina aceptación del aprendizaje de la danza entre los romanos pues, si bien es cierto que, en principio, este proceso depende de decisiones personales, hay una serie de cuestiones que merecen ser revisadas: en primer lugar, y como reconoce la propia investigadora, en Roma existe también un tipo de formación en danza que repercute en el desarrollo de los ciudadanos como colectivo, como el caso de las danzas de los Salios y otras prácticas religiosas basadas en el empleo coreográfico del cuerpo. En segundo lugar, la presencia de la pantomima en los escenarios constituye, de nuevo, un factor decisivo en favor de una mayor aceptación del baile a todos los niveles, incluido el ámbito privado. Por último, desde la República hasta el período imperial, es más que significativo el número de personajes interesados en esta práctica, por mucho que su actitud se contradiga con los principios morales más rígidos³⁰¹.

Para empezar, en Roma existen muchos rituales de carácter espectacular en los que la expresión corporal, si no las danzas propiamente dichas, sirven como medio de unión y proporcionan un nuevo estatus a los participantes (Piccaluga 1965: 19-31). La teatralidad que caracteriza a la religión romana (Pociña 1996: 19) se hace evidente en este tipo de rituales que constituyen en sí mismos un procedimiento parecido a

³⁰⁰ A todo ello dedicaremos una extensa reflexión en el último capítulo de la tesis titulado, precisamente “Danza y Moral” (§ VIII). Muchos de los textos comentados en este apartado serán retomados entonces.

³⁰¹ Estos principios se resumen en una mención de Fírmico Materno (*math.* 8,12,3), según la cual la pérdida de tiempo que supone el aprendizaje de estas artes inútiles se contrapone con las virtudes de una buena educación.

determinados *agones* corales del mundo griego, como medios de participación en el orden social y religioso de la comunidad.

En la mayoría de estos casos estamos ante un proceso de integración ciudadana por parte de los más jóvenes, un ingreso en la comunidad de los adultos que se realiza a través de ritos de pasaje en los que la danza funciona como símbolo del poder romano, político y social³⁰². Así, celebraciones como las de los Salios, los Arvales o la parada ecuestre del *Lusus Troiae* muestran un cierto paralelo con determinadas danzas de la cultura y la *efebía* griega, como las pírricas o las danzas de las Gimnopedias³⁰³.

Estas similitudes nos hacen sospechar en la existencia en Roma de una formación coreográfica similar a la que adquirirían los jóvenes helenos, al menos en lo que respecta a las danzas de características guerreras pues, cabe suponer que los integrantes de estas agrupaciones pasaban por una fase previa de entrenamiento que les permitía ejecutar una demostración precisa y correcta, adaptada a las exigencias del ritmo, del espacio y de los demás miembros del grupo³⁰⁴.

Tomemos, por ejemplo, la cofradía de los Salios, cuya denominación (“los danzantes”) señala, precisamente, cuál es el rasgo principal de sus actuaciones:

(128) Salii autem sacerdotes Martis hodieque tripudiare in sacrificiis Martis dicuntur, unde etiam **Salii a saliendo, id est saltando dicti** (“se dice que los Salios son los sacerdotes de Marte y que hoy en día danzan durante los sacrificios de Marte; **por eso también son llamados ‘Salios’, de saltar, es decir, de bailar**”, Porph. *Hor. carm.* 1,36,12)³⁰⁵

El hecho de que los jóvenes formen parte de un *collegium* especializado les confiere un estatus de carácter profesional que se refleja, inevitablemente, en el desarrollo de sus ceremonias (Fless & Moede 2007: 253). Para garantizar un espectáculo ritual efec-

³⁰² Sobre esta reflexión cf. J. SCHEID & J. SVENBRO (1996: 40-49), H. VERSNEL (1994: 319-327) y P. CECCARELLI (2004: 115-117).

³⁰³ Casi todos los ejemplos aquí recogidos cuentan con un destacado componente militar que, como señala T. HABINEK (2005: 121), en estas danzas está estrechamente ligado a la madurez sexual.

³⁰⁴ Cf. R. M. CID (2001: 36). Sobre la posible integración de ejercicios de baile en las palestras romanas cf. I. LADA-RICHARDS (2007: 91-93).

³⁰⁵ Cf. también Varr. *ling.* 5,85,1 (texto 199).

tivo e impecable, estos sacerdotes, además de contar con una buena forma física, deben memorizar los pasos y asimilar la distribución de los movimientos en el espacio, para ofrecer correctamente una coreografía tan estructurada y solemne, basadas en la repetición de una serie de saltos muy característicos que Séneca compara con los del batanero (*fullonius saltus*), probablemente por la energía con la que se practicaban. El salto saliar, por tanto, se encuentra entre aquellos ejercicios que requieren una medida especial (*praecipua ratio*), es decir, aquellos que deben aprender y perfeccionar antes de mostrarlos en público:

(129) sunt exercitationes et faciles et breues, quae corpus et sine mora lassent et tempori parcant, cuius praecipua ratio habenda est: cursus et cum aliquo pondere manus motae **et saltus uel ille, qui corpus in altum leuat, uel ille, qui in longum mittit, uel ille, ut ita dicam, saliaris** aut, ut contumeliosius dicam, fullonius (“hay entrenamientos fáciles y breves que cansan al cuerpo sin demora y ahorran tiempo, para los que hay que tener una medida especial, como la carrera, los movimientos de manos con cierto peso **y el salto, el de altura, el de longitud o aquel que sería, por así decirlo, saliar** o, por decirlo vulgarmente, el salto del batanero”, Sen. *epist.* 15,4)

Aparte de los saltos, los Salios deben transportar los escudos sagrados al ritmo de la música y, en las distintas paradas de la procesión, tienen que emular a coro (*redantruare*) los pasos que marca el *praesul*³⁰⁶. Tanto la danza de este último como las réplicas de los demás consisten en una serie de gestos y breves esquemas coreográficos de carácter militar (texto 97), pautados en los entrenamientos a fin de evitar posibles descuidos, como la falta de ritmo o la descoordinación entre los miembros del grupo:

(97) **redantruare** dicitur in Saliorum exultationibus: ‘cum praesul **amptruauit**, quod est, motus edidit, **ei referuntur inuicem idem motus**. Lucilius: ‘praesul ut amptruuet inde, ut uulgus redamptruuet inde’ (“en las danzas de los Salios se dice *redantruare*: «cuando el maestro ha actuado», es decir, **ha enseñado sus movimientos**, esos mismos movimientos se repiten a su vez para él. Lucilio:

³⁰⁶ Suponemos que sólo los mejores en la danza conseguían llegar a *praesul*, es decir, el maestro de danza (§ V.3.4.4). Sobre el significado de *praesul* como bailarín véase *Apéndice I: Glosario de términos latinos*

«el maestro que baile primero para que todos bailen después», Fest. p. 270-273)

En el período imperial, cuando la política de Augusto revitaliza la cabalgata ecuestre del *Lusus Troiae* o los ritos de los *fratres Aruales*, hay otros jóvenes nobles que también incluyen la danza guerrera entre sus principales adiestramientos. Dada su vinculación a las tradiciones romanas, estas danzas son tenidas por actividades dignas y se fomentan entre los hijos de nobles y patricios, que asisten a entrenamientos programados para adquirir destreza, agilidad física, memoria coreográfica y orientación espacial³⁰⁷.

Estos colectivos llevan a cabo sus adiestramientos en el Campo de Marte, lugar de recreo destinado a la preparación militar de los jóvenes (Thuillier 1996: 91-93). Allí practican la lucha, la carrera, el lanzamiento de jabalina, la natación y la equitación, entre otras cosas, pero también aprenden estas danzas que, por sus características guerreras, constituyen un buen ejercicio para las evoluciones marciales.

En su defensa a Marco Celio, por ejemplo (texto 130), Cicerón subraya la importancia de estas actividades lúdicas y deportivas (*exercitatione ludoque campestri*) y afirma haberlas practicado él mismo en su juventud (*nobis*). La danza (*ludus*) del Campo de Marte³⁰⁸ fue, por tanto, uno de los bailes permitidos y fomentados por las autoridades³⁰⁹:

(130) tot igitur annos uersatus in foro sine suspicione, sine infamia studuit Catilinae iterum petenti. Quem ergo ad finem putas custodiendam illam aetatem fuisse? nobis quidem olim annus erat unus ad cohibendum brachium toga constitutus, et ut **exercitatione ludoque campestri** tunicati uteremur (“después de haber pasado tantos años en el foro sin caer en la sospecha o la vergüenza, Celio

³⁰⁷ Algunos estudiosos como A. GARCÍA CALVO (1957: 423) han pensado que los versos recitados en el *carmen* de los Aruales eran, en realidad, indicaciones para la danza que llevaban a cabo. En el caso del *Lusus Troiae*, sabemos que su complicada coreografía era comparada a las tortuosas formas de un laberinto (§ VI.1.1).

³⁰⁸ En este caso, tanto A. YON (1940: 392-394) como T. HABINEK (2005: 119) entienden el término *ludus* como danza. El primero añade, además, que se trata de un empleo técnico.

³⁰⁹ Recordemos, además, el texto (70), donde Séneca defendía la forma con la que Escipión solía bailar (*et Scipio triumphale illud ac militare corpus mouebat ad numeros*). Se trata, sin duda, de un estilo propio de las danzas en el Campo de Marte.

se hizo partidario de Catilina, quien se presentaba al consulado una vez más. Ahora bien, ¿cuánto tiempo crees que que hay que atender a esta edad? Antigüamente sólo teníamos un año señalado para mantener escondido el brazo bajo la toga y para llevar a cabo el ejercicio y la **danza en el campo de Marte**, cubiertos con la túnica”, Cic. *Cael.* 11)

En este caso, la mención a las actividades en el Campo de Marte constituye un contrapunto para las costumbres depravadas de Catilina y los suyos que, como vemos por otras referencias (texto 131), prefieren un tipo de danza muy distinto³¹⁰. Lógicamente, cuando Cicerón sugiere que los seguidores de Catilina (entre los que se encuentra Celio) aprenden a bailar y cantar (*saltare et cantare didicerunt*) no se refiere a estas prácticas militares sino que alude, en realidad, a otros bailes que nos recuerdan a los de origen griego o a las representaciones que tienen lugar en el desarrollo de un típico espectáculo de banquete (*quod nudi in conuiuiis saltare didicerunt*). La adquisición de estas habilidades³¹¹ tiene, ahora, un fin fundamentalmente lúdico o estético pero, en ningún momento, pedagógico (Frasca 1996: 345):

(131) hi pueri tam lepidi ac delicati non solum amare et amari neque **saltare et cantare** sed etiam sicas uibrare et spargere uenena **didicerunt**. Qui nisi exeunt, nisi pereunt, etiam si Catilina perierit, scitote hoc in re publica seminarium Catilinarum futurum. uerum tamen quid sibi isti miseri uolunt? num suas secum mulierculas sunt in castra ducturi? Quem ad modum autem illis carere poterunt, his praesertim iam noctibus? Quo autem pacto illi Appenninum atque illas pruinas ac niuis perferent? nisi idcirco se facilius hiemem toleraturos putant, quod **nudi in conuiuiis saltare didicerunt** (“estos chicos tan lindos y delicados no sólo han aprendido a amar y ser amados, **o a bailar y cantar**, sino que saben,

³¹⁰ Sobre algunos extranjeros que aprendieron deliberadamente a bailar cf. Nep. *Praef.* 1-3, en el caso de Epaminondas o Cic. *Deiot.* 28, sobre el rey Deyótaro. En este último discurso Cicerón reconoce que el rey había aprendido a bailar de joven “para el buen manejo de las armas y de los caballos” (*sed bene ut armis, optime ut equis uteretur*).

³¹¹ Cf. R. M. CID (2001: 27-28). Por lo general, la formación de los niños romanos está supeditada al ámbito familiar, lo que limita sus posibilidades de aprender materias artísticas. La única forma de adquirir estos conocimientos es a través de un maestro griego aunque, como asegura S. F. BONNER (1977: 42), los romanos prestaban especial atención al tipo de enseñanzas que los maestros griegos impartían a sus hijos, no fuera que les dieran una educación demasiado helenizante.

también, manejar el puñal o esparcir venenos. Si éstos no salen o perecen cuando muera Catilina, sabed que habrá en la República todo un plantel de Catilinas. Pero, en realidad, ¿qué pretenden esos desgraciados? ¿Acaso llevarse sus mujeres al campamento? ¿De qué forma van a privarse de ellas, precisamente en estas noches? Por otro lado, ¿cómo van a soportar los Apeninos, las heladas y las nieves? A no ser que crean que van a tolerar el invierno porque **aprendieron a bailar desnudos en los banquetes**”, Cic. *Catil.* 2,23)

Tampoco entre las mujeres la enseñanza y práctica del baile era un hecho excepcional. En un pasaje de las *Saturnalia* de Macrobio (s. IV d. C.), los comensales discuten sobre el lujo entre sus antepasados y se detienen a comentar la afición a la danza como paradigma de los vicios pasados (texto 132) a partir de una serie de citas, entre las que se encuentra una afirmación de Salustio (*Catil.* 25,2) donde asegura que “Sempronia sabe bailar mejor de lo que le corresponde a una mujer honesta”:

(132) taceo quod matronae etiam saltationem non inhonestam putabant, sed inter probas quoque **earum erat saltandi cura** dum modo non curiosa usque ad artis perfectionem. Quid enim ait Sallustius: ‘**psallere saltare elegantius quam necesse est probae**’? adeo et ipse Semproniam reprehendit non quod saltare, sed quod optime scierit (“paso por alto el hecho de que tampoco las matronas consideraban la danza una práctica vergonzosa, sino que, incluso entre las más honestas, **había interés por el baile**, siempre que una no se mostrase ávida de llegar a la perfección en esta disciplina. Pues, ¿qué fue lo que dijo Salustio?«**sabe tocar la lira y bailar con más arte de lo que le corresponde a una mujer decorosa**». Hasta el propio Salustio censuró a Sempronia no por bailar sino por saber hacerlo tan bien”, Macr. *Sat.* 3,14,5)

Del comentario del propio Macrobio (*ipse reprehendit non quod saltare, sed quod optime scierit*), se puede deducir que el hecho de aprender a bailar es relativamente normal en tiempos de la República y que, entre las mujeres, es incluso una muestra de su buena educación³¹², siempre que se practique en su justa medida (*dum modo non curiosa usque ad artis perfectionem*). En este sentido, la formación en danza y otras ma-

³¹² Sobre las cuestiones relacionadas con la educación de las mujeres véanse, entre otros, los trabajos de G. FAU (1978), P. FLORES (1986), V. ALFARO & R. FRANCIA (eds.) (2001) y E. HEMELRIJK ([1999] 2004).

terias afines constituye un rasgo distintivo de la educación femenina frente a la de los hombres, una diferencia que se acentúa con el paso del tiempo y los cambios que afectan a su emancipación (Flores 1986: 221): en época imperial cada vez son más las mujeres que se consideran buenas bailarinas e, incluso, presumen de ello.

En época de Augusto, junto al desarrollo del género pantomímico, las novedades en política deportiva (Cascón 2005: 156) dan un mayor impulso a la enseñanza de materias gimnásticas. Se encuentran, entonces, nuevos usos para la danza, vinculados, sobre todo, a la preparación de los jóvenes, pues, como bien señala Lada-Richards (2007: 59), éstos son los principales consumidores de la pantomima, comparten lugar de entrenamiento con los bailarines (Suet. *Tit.* 7,2) y aprenden de ellos los gestos y movimientos más característicos³¹³. En el caso de Nerón, por ejemplo, Suetonio asegura que fue criado por su tía bajo el cuidado de dos maestros griegos (*paedagogis*) y un pantomimo (*saltatore*), lo que explica su destreza en las materias artísticas y su gusto por la danza, incluso después de haber sido nombrado emperador (Querzoli 2006: 171):

(133) subinde matre etiam relegata paene inops atque egens apud amitam Lepidam nutritus est **sub duobus paedagogis saltatore atque tonsore** (“poco después, habiendo sido relegada también su madre, casi pobre e indigente, fue criado en casa de su tía paterna Lépidia, **bajo el cuidado de dos pedagogos, un bailarín y un barbero**”, Suet. *Nero* 6,3)

Otro de los empleos pedagógicos de la danza tiene que ver con la preparación de los jóvenes oradores: cuando la retórica se convierte en materia escolar y los discursos se redactan como ejercicios de entrenamiento, los maestros empiezan a prestar una mayor atención al aprendizaje del alumno en todos los ámbitos. Para mejorar, en concreto, el dominio de la *actio*, la danza pantomímica resulta de gran utilidad por el con-

³¹³ Esto nos hace sospechar en el hecho de que la danza pantomímica pudo haber ejercido una influencia decisiva en el estilo de estos jóvenes al bailar, una situación normal si tenemos en cuenta cómo varían las modas en danza según cambian los referentes. Como curiosidad añadiremos también que estos jóvenes podían ser criticados por imitar los típicos movimientos poco decorosos de los pantomimos, pero más aún si ni siquiera lograban hacerlos con corrección pues, a medio camino, resultaban doblemente ridículos. Sobre estas cuestiones, cf. F. GRAF (1991: 50).

trol de la χειρονομία (arte de mover las manos) y por el carácter mimético de este nuevo género, que permite emular las palabras del discurso recitado³¹⁴.

El propio Quintiliano reconoce, en su tratado (texto 134), las virtudes de la práctica coreográfica y recomienda el aprendizaje del gesto y el movimiento por parte de los niños más pequeños (*a me tamen nec ultra puerilis annos retinebitur nec in his ipsis diu*), siempre y cuando se realice con seriedad y no interfiera en el carácter y la actitud del alumno. En este sentido, el autor retoma las ideas de Cicerón (*de orat.* 3,220), que recomendaba un estilo marcial y vigoroso propio de los entrenamientos en el Campo de Marte (*ab armis aut etiam a palaestra*) y advertía de los excesos de moverse como un histrión (*non a scaena et histrionibus*):

(134) sed nomen est idem iis a quibus gestus motusque formantur, ut recta sint brachia, ne indoctae, rusticae manus, ne status indecorus, ne qua in proferendis pedibus inscitia, ne caput oculique ab alia corporis inclinatione dissideant. Nam neque haec esse in parte pronuntiationis negauerit quisquam neque ipsam pronuntiationem ab oratore secernet et certe quod facere oporteat non indignandum est discere, cum praesertim **haec chironomia, quae est (ut nomine ipso declaratur) lex gestus, et ab illis temporibus heroicis orta sit** et a summis Graeciae uiris atque ipso etiam Socrate probata, a Platone quoque in parte ciuili posita uirtutum, et a Chrysippo in praeceptis de liberorum educatione compositis non omitta. Nam Lacedaemonios quidem etiam saltationem quandam tamquam ad bella quoque utilem habuisse inter exercitationes accepimus. Neque id ueteribus Romanis dedecori fuit: argumentum est sacerdotum nomine ac religione durans ad hoc tempus saltatio et illa in tertio Ciceronis de Oratore libro uerba Crassi, quibus praecipit ut orator utatur '**laterum inclinatione forti ac uirili, non a scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra**'. Cuius disciplinae usus in nostram usque aetatem sine reprehensione descendit. **A me tamen nec ultra puerilis annos retinebitur nec in his ipsis diu.** Neque

³¹⁴ I. LADA-RICHARDS (2007: 80-82) reconoce que, desde la Antigüedad, son muchas las menciones que comparan la actividad del actor / pantomimo con la del orador (Cic. *Brut.* 225; Tac. *dial.* 26; Mart. 2, *Praefatio*, 7-8; Luc. *Salt.* 35) y exaltan las virtudes de la danza por sus relaciones con esta disciplina. De entre los trabajos modernos que analizan los paralelismos entre danza y oratoria cf., por ejemplo, F. ROSA (1989), F. GRAF (1991), E. FANTHAM (2002), G. M. RISPOLI (1997) y A. CORBEILL (2005). Más adelante tendremos ocasión de profundizar en esta idea (§ VII.2.3.1).

enim gestum oratoris componi **ad similitudinem saltationis** uolo, **sed subesse aliquid ex hac exercitatione puerili**, unde nos non id agentis furtim **decor ille** discentibus traditus prosequatur (“pero reciben también el nombre [de maestros] aquellos que nos forman en los gestos y en los movimientos, para que los brazos estén rectos, para que las manos no parezcan sin elegancia o toscas, para que la postura no resulte indecorosa, para saber cómo adelantar los pies y que ni la cabeza ni los ojos desentonen con la inclinación del resto del cuerpo. Pues nadie me negará que estas cosas pertenecen al ámbito de la pronunciación del discurso y tampoco separará la pronunciación en sí del propio orador. Ciertamente, no hay que indignarse por aprender lo que conviene hacer, **sobre todo porque este «movimiento de las manos» que es la ley del gesto (ya lo dice su propio nombre), surgió ya en tiempos de los héroes** y mereció la aprobación de los personajes más ilustres de Grecia y del propio Sócrates, Platón la había colocado entre las virtudes de los ciudadanos y Crisipo no la dejó de lado en las normas que escribió sobre la educación de los niños. Sabemos que los lacedemonios, ciertamente, tuvieron incluso **una especie de danza** entre sus prácticas militares, que era también un entrenamiento útil para la guerra. Esta práctica tampoco resultó deshonrosa para los antiguos romanos: prueba de ello es la danza que llega hasta nuestros días con el nombre y ritual de los sacerdotes [Salios] y también aquellas palabras de Craso en el libro tercero de Cicerón *Sobre el Orador*, en las que recomienda que el orador haga uso de «una inclinación del costado decidida y varonil, no la de la escena y los histriones, sino la que es propia de la lucha e incluso de la palestra». La práctica de esta disciplina ha llegado hasta nuestra época sin rechazo alguno. **Con todo, yo no la mantendría más allá de los primeros años ni tampoco mucho tiempo.** Pues no quiero que el gesto del orador se configure **a imagen y semejanza de una danza** sino que tan sólo quede **algo de aquel ejercicio infantil** y que esa misma **elegancia** que se nos transmitió a los que la aprendimos, nos acompañe de forma oculta y sin que se note”, Quint. *inst.* 1,11,16-19)

En estos casos, por tanto, la danza se practica según las exigencias de la *utilitas* y tiene un fin en sí misma. Como se lee en el texto de Quintiliano, los oradores no pretenden que su *actio* se configure como un simulacro de la danza (*neque enim gestum*

oratoris componi ad similitudinem saltationis uolo), pero sí que conserve algo de este ejercicio, pues transmite un cierto encanto a las palabras (*decor*).

El empleo adecuado del gesto también puede acompañar otro tipo de declamaciones como las lecturas poéticas en voz alta, tan comunes en los banquetes de esta época y que requieren de una puesta en escena relativamente complicada: tanto el lector como el auditorio, asegura Plinio el Joven (texto 135), pueden seguir las palabras con un cierto movimiento de la cara y las manos (*murmure oculis manu prosequar*):

(135) ipse **nescio, quid illo legente interim faciam**, sedeam defixus et mutus et similis otioso an, ut quidam, **quae pronuntiabit, murmure oculis manu prosequar**. Sed **puto me non minus male saltare quam legere**. Iterum dicam, explica aestum meum uereque rescribe, num sit melius pessime legere quam ista uel non facere uel facere. Vale (“yo mismo **no sé qué hacer mientras él está leyendo**, si sentarme quieto y en silencio, como si estuviera ocioso, o si, como hacen otros, **seguir con un murmullo, con los ojos y con la mano las palabras que va pronunciando**. Pero **creo que bailo tan bien como leo**. Insisto una vez más: acaba con mi indecisión y contéstame de verdad si es mejor leer de forma pésima antes que hacer o no hacer todas estas cosas. Adiós”, Plin. *epist.* 9,34,2)

En el texto, Plinio dice sentirse incómodo ante la perspectiva de no saber qué hacer mientras el lector declama y reconoce que “baila tan mal como recita” (*sed puto me non minus male saltare quam legere*). Si aquí entendemos el verbo *salto* como “practicar pantomimas”, también en estos casos las nociones de danza mimética podrían tener una utilidad similar a la que recomienda Quintiliano (*subesse aliquid*), pues el dominio de la expresión corporal ayuda al lector a desenvolverse con una cierta soltura. La danza rítmica y armoniosa de otros tiempos, dice Garelli-François (1995: 32-33), es ahora una danza expresiva, cuya repercusión en la sociedad ha de ser, necesariamente, distinta³¹⁵.

En cuanto a las mujeres, no podemos olvidar, en este período, la imagen idealizada de la *docta puella* de los poetas elegíacos (Hemelrijk [1999] 2004: 75-77), cuyo do-

³¹⁵ Cf. A. CAMERON (2001: 164-181): con el paso de los siglos, la evolución de los procesos formativos se hace más incompatible con el ejercicio de la danza, no sólo porque la educación se reservada a las elites culturales, sino también por la indudable presencia de la moral cristiana en todos los ámbitos y, especialmente, en lo que respecta a la valoración del cuerpo y la forma física.

minio de las artes coreográficas se convierte en un tópico literario empleado, fundamentalmente, por parte de Ovidio (texto 136) y Propertio (texto 137):

(136) quis dubitet, **quin scire uelim saltare puellam**, / ut moueat **posito** brachia iussa **mero**? Artifices lateris, scenae spectacula, amantur: / tantum mobilitas illa decoris habet (“¿quién duda de **que yo querría que la joven supiera bailar**, de forma que, **tras terminar el vino**, moviera sus brazos a petición? Los artistas del cuerpo, espectáculo teatral, son siempre admirados: tanta gracia tiene su agilidad”, Ov. *ars* 3,349-352)

(137) quantum quod **posito** formose **saltat Iaccho**, / **egit** ut euhantis dux Ariadna choros (“porque, **servido el vino**, **baila** con gracia, **actúa** como Ariadna, la líder de los coros extasiados”, Prop. 2,3,17-18)³¹⁶

Por lo general, estos autores presentan a la amada bailando en todo tipo de ambientes festivos³¹⁷, pero sobre todo en las tabernas y banquetes cuando, después de la sobremesa (*posito mero* / *posito Iaccho*), ejecutan un tipo de danza que recuerda los sinuosos movimientos de las prostitutas y de otras bailarinas de ambiente simposíaco. Tal vez por ello las *puellae* son consideradas un tipo de cortesanas con buena educación³¹⁸ o, al menos, libertas griegas con una formación en las principales materias artísticas (poesía, música y danza) que, por sus atributos y aptitudes, constituyen un contra-ejemplo de la matrona romana (Hemelrijk [1999] 2004: 79). El propio Ovidio (*ars* 1,31-34; 2,599-600 y 3,25-29) reconoce, en cierto modo, que los encantos de estas mujeres se oponen a la virtud de las matronas: en el texto (138), por ejemplo, en el que se alude expresamente a una joven que excita a los hombres con su danza (*illic*

³¹⁶ Como el poeta compara a Cintia con Ariadna en su baile del cortejo dionisiaco, algunos estudiosos han querido ver en esta danza el ejercicio de una pantomima o de una especie de mimo danzado. Sobre todo J. C. McKEOWN (1979: 80), en la línea de H. REICH (1903: 57), que se basa en el uso de los verbos *saltat* y *egit* para referirse a la actuación de un mimo algo que, como ya vimos anteriormente, no tiene por qué ser siempre así. Más bien, la mención a Ariadna, en este caso, es sólo una comparación poética, que nada tiene que ver con el contenido de la danza.

³¹⁷ Los poetas también las presentan ofreciendo danzas a una divinidad (texto 141) o en medio de una fiesta campestre (texto 271). Sobre la secuencia *docta saltare* cf. también Schol. Hor. *carm.* 4,13,8.

³¹⁸ Sobre estas cuestiones cf. P. FLORES (1986: 221), A. ALVAR (1993: 20-22) y, más concretamente, V. PÉCHÉ (2002: 137-139).

Hippolytum pone, Priapus erit), difícilmente podríamos imaginarnos a una matrona romana:

(138) haec quia dulce canit flectitque facillima uocem, / oscula cantanti rapta dedisse uelim; / haec querulas habili percurrit pollice chordas – / tam doctas quis non possit amare manus? / **illa placet gestu numerosaque bracchia ducit / et tenerum molli torquet ab arte latus** – / ut taceam de me, qui causa tangor ab omni, / illic Hippolytum pone, Priapus erit! (“ésta, porque canta dulcemente y con facilidad cambia de tono, querría darle besos robados mientras canta; ésta recorre las quejumbrosas cuerdas con hábil pulgar - ¿quién podría dejar de amar tan sabias manos? **Aquella me gusta por sus gestos: mueve los brazos acompasados y gira su blando costado siguiendo una depurada técnica** -que no se diga nada de mí, que me excito por todo. ¡Pon ahí a Hipólito que se convertirá en Priamo!”, *Ov. am.* 2,4,25-32)

De todos modos, hay que tener presente que en estas referencias, los poetas pueden basarse, en parte, en mujeres reales a las que dotan de un determinado comportamiento³¹⁹. La *docta puella* no es, necesariamente, una simple prostituta o una liberta, sino que puede tratarse de una mujer libre de conductas más o menos licenciosas (Griffin 1976: 103). De ser así, por tanto, el aprendizaje de la danza no estaría limitado a las cortesanas. Cuando en los *Remedia Amoris* (texto 139) Ovidio aconseja bailar a la que no sabe (*nescit siqua mouere manum*) está indicando de forma indirecta que, en definitiva, muchas son las jóvenes romanas que sí saben moverse de forma elegante:

(139) quin etiam, quacumque caret tua femina dote, / hanc moueat, blandis usque precare sonis. / Exige uti cantet, siqua est sine uoce puella: / **fac saltet, nescit siqua mouere manum** (“más aún, pídele con dulces palabras sin cesar que te impresione con cualquiera de las habilidades que tu mujer no tenga. Exígelas cantar, si se trata de una muchacha sin voz: hazla bailar si **ésta no sabe mover sus manos**”, *Ov. rem.* 331-334)

³¹⁹ J. GRIFFIN (1976: 103-104) dice que, en estos casos, el lector no es transportado a un reino de fantasía sino que el autor le ofrece una versión más poética de su modo de vida tradicional (“they are not transposing the reader into a realm of pure fantasy, but making poetical -and that includes making it more universal, less individual- a mode of life familiar to their readers”).

De todos modos, no podemos olvidar las implicaciones que conlleva la caracterización de este ideal de la *docta puella*. Los propios poetas son conscientes del problema de calificar a una joven como tal, de manera que, cuando lo hacen, suelen incidir en otras de sus virtudes para equilibrar el calificativo, sobre todo si se trata de mujeres conocidas (Hemelrijk [1999] 2004: 76).

Por otro lado, la popularidad de la poesía amorosa y su ideal de mujer bien pudo haber influido sobre determinadas jóvenes y sobre las nuevas relaciones que se establecían entre hombre y mujer. Hemelrijk ([1999] 2004: 80-83) recuerda, por ejemplo, los paralelismos de las cartas de Plinio el Joven a su mujer con el contenido de los versos elegíacos y, en el caso concreto de la danza como parte de la formación de las jóvenes, alude a las líneas que Estacio dedicó a la hija de su esposa Claudia:

(94) siue chelyn complexa quatit, seu uoce paterna / discendum Mysis sonat
et mea carmina flectit, / candida seu molli diducit brachia motu, / **ingenium
probitas artemque modestia uincit** (“ya conmueva abrazada a su cítara o con
la voz heredada de su padre, entone un poema que deberían aprender las Musas
y adapte mis poemas, ya alce sus blancos brazos en armonioso movimiento, **su
honestidad supera a su talento y su pudor a su arte**”, Stat. *silv.* 3,5,64-67)

En estos versos el poeta retoma el modelo de la *docta puella* y su educación “a la griega”, reconociendo, eso sí, las virtudes tradicionales que adornan la danza de la joven (*ingenium probitas artemque modestia uincit*), e insiste en la moderación de sus armoniosos movimientos no sea que confundan a su hijastra con una cualquiera: se trata, dice Hemelrijk ([1999] 2004: 80) de una forma “domesticada” de la *docta puella*.

Por supuesto, son sobre todo las mujeres de los bajos fondos -o, más concretamente del *demi-monde* al que alude Griffin (1976: 102)- las que ostentan, por su propia formación, la denominación de *docta* en casos similares: es el título que recuerda, en sus epitafios a las mimas profesionales, bailarinas y *emboliariae* como prueba de su perfeccionamiento en las artes de la música y la danza³²⁰.

³²⁰ Cf. la joven mima Licinia (texto 67), la tabernera del *Apéndice Virgiliano* (texto 290), la joven que reza a Príapo para conservar sus habilidades (texto 292) o la gaditana *Telethusa* (texto 100), todas ellas denominadas *docta* por su danza.

3. CONCLUSIÓN

Como medio de expresión y símbolo de la ciudadanía, la danza coral tiene una influencia decisiva sobre los integrantes de la polis griega que participan activamente en las competiciones agonísticas de los festivales: estas danzas colectivas dan lugar, con el tiempo, a las evoluciones pautadas del coro en escena y constituyen una de las principales características del drama griego. Además, desde el punto de vista pedagógico, la disciplina coral se convierte en una materia obligada para jóvenes helenos de ambos sexos que pasan a formar parte de la sociedad y exhiben así su estatus de ciudadanos.

En Roma no existe una entidad comparable al coro, una realidad que, como veremos, tiene consecuencias directas sobre la práctica y la valoración de las distintas coreografías conocidas. En el ámbito teatral, la danza se limita a la improvisación burlona y folclórica de los actores en escena que reviven, en parte, los orígenes de sus primeras actuaciones. En el ámbito religioso, tan sólo ciertas cofradías como la de los Salios o los Arvales, entre otras, evocan las funciones cívicas de la danza coral. La danza, por tanto, pierde significación pedagógica y, salvo las danzas militares en el Campo de Marte, sólo aprenden a bailar aquellos que muestran un interés personal.

Con la aparición del género pantomímico durante el Principado de Augusto la danza se revaloriza: a ambos lados del Imperio -ya no hay apenas distinción entre Grecia y Roma- se patrocinan espectáculos centrados en la exhibición de este arte y los jóvenes encuentran nuevos escenarios para su práctica y demostración.

Con este marco general como referencia, es momento ahora de examinar con detenimiento el verdadero papel de la danza en los distintos ámbitos de la cultura latina: en primer lugar, su posición en los rituales romanos (§ V), con especial atención a sus principales contextos de ejecución. A continuación (§ VI), analizaremos hasta qué punto la danza está presente también en los grandes festivales públicos en Roma. Por último, tendremos ocasión de valorar en detalle el puesto que ocupan las artes coreográficas en la escena teatral latina y en los escenarios de tipo privado (§ VII). Una vez expuestos estos contenidos, podremos recapacitar, de nuevo, sobre las principales diferencias que existen entre las danzas de Grecia y las de Roma y confirmar que, al margen de lo ya señalado, la distancia entre unas y otras no es tan significativa como apreciábamos a primera vista.

CAPÍTULO V: DANZA Y RELIGIÓN

Arenal

N. Duato, Ámsterdam 1988

La danza es una vía de expresión frecuente en las prácticas rituales de la Antigüedad clásica: representa un papel destacado en la creación de identidades de grupo, ofrece un espacio común de participación ciudadana, simboliza ocasiones especiales en el calendario y, al mismo tiempo, establece un medio de conexión entre los seres humanos y la divinidad (Shapiro 2004: 342-343). Por ello, y por la importante presencia de la religión en todos los ámbitos de la vida pública y privada, muchos de los pioneros en el estudio de las danzas grecorromanas consideraron, no sin razón, que la denominada “danza sagrada” debió de ser el origen y la fuente de todas las demás³²¹.

Esta visión de las danzas religiosas se ve apoyada, en primer lugar, por la evolución misma y desarrollo del coro griego: en Atenas y el resto de las ciudades estado la danza coral servía para establecer una vía de continuidad entre pasado mítico y presente ritual a través de su propia ejecución (Kowalzig 2007: 11-12). Lugar de encuentro para toda la ciudadanía, la *χορεία* era un componente esencial en la educación de los jóvenes o en la celebración de los momentos importantes del individuo y la comunidad, al tiempo que simbolizaba el control del estado. Por todas estas razones, en Grecia la danza pudo gozar de una incuestionable aceptación a todos los niveles.

³²¹ Cf. W. O. E. OESTERLEY ([1923] 2002: 4-5) que recoge otras opiniones al respecto, como la de L. DE CAHUSAC ([1754] 2004: 52) y L. GROVE-FRAZER (1895: 2). Algunas de estas ideas ya figuran en el tratado de P. J. BURETTE (1717: 101), deudor en gran medida de los presupuestos platónicos.

El esquema del coro, en cambio, nunca tuvo una posición destacable en los rituales públicos de Roma. De todos modos, los romanos fomentaron mecanismos alternativos de interacción ciudadana que también revelan una presencia destacada del baile como elemento central e indispensable para el funcionamiento de los mismos. En este sentido, las fuentes literarias nos ofrecen valiosas informaciones sobre la danza como componente integral en determinadas ceremonias religiosas, sacrificios y procesiones romanas, sin olvidar las aportaciones que los cultos extranjeros aportaron al complejo entramado de la religión en Roma.

1. FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

Desde el punto de vista de un individuo en concreto, la danza es, tal vez, la mejor manera de experimentar la religión a través del cuerpo y los sentidos. Los estudios de antropología han revelado que éste es un sentimiento común a casi todas las civilizaciones³²², incluida la antigua Roma, donde había una clara conciencia del poder del cuerpo en movimiento y su relación con la divinidad³²³:

(140) sane ut in religionibus saltaretur, haec ratio est, quod nullam maiores nostri partem corporis esse uoluerunt quae non sentiret religionem: nam cantus ad animum, **saltatio ad mobilitatem pertinet corporis** (“bien, para bailar en los rituales esta es la premisa: los que querían nuestros antepasados es que no hubiera ninguna parte del cuerpo que no sintiera el ritual: pues el canto conviene al alma y **la danza a la movilidad del cuerpo**”, Serv. *eccl.* 5,73)

A medio camino entre las plegarias y las acciones rituales, la danza se concibe como un lenguaje sagrado perfecto, un discurso sin palabras que establece por sí mismo una vía con el mundo de lo sobrenatural y ayuda a estructurar el ritual (Fless & Moede 2007: 260).

³²² Cf., por ejemplo, A. P. ROYCE (1977), J. L. HANNA (1979: 101-105) y P. SPENCER (1985: 3).

³²³ A partir de una cita de M. A. HUXLEY, E. R. DODDS (1951: 271) reproduce una interesante reflexión acerca de esta propiedad de la danza: “Ritual dances provide a religious experience that seems more satisfying and convincing than any other... It is with their muscles that they most easily obtain knowledge of the divine”.

Dos son las principales funciones de las danzas religiosas que, en tanto que actos sagrados, tienen el objetivo común de predisponer favorablemente la voluntad divina:

(i) En lo que respecta a los dioses como destinatarios, la danza puede servir para apaciguar sus ánimos y mantenerlos satisfechos en su estado de veneración o para pedir que se muestren propicios en las batallas, las cosechas o en otras situaciones señaladas:

(71) illic bis pueri die / **numen** cum teneris uirginibus **tuum** / **laudantes**
pede candido / in morem Salium ter quatient humum (“allí, dos veces al día, los chicos y las jóvenes muchachas darán tres golpes en la tierra al modo saliar **alabando tu numen**”, Hor. *carm.* 4,1,27-28)

(48) quoque minus spretae factum mirere Dianae, / naides hae fuerant, quae
cum bis quinque iuencos / mactassent rurisque deos ad sacra uocassent, / **in-**
memores nostri festas duxere choreas (“y para que no te sorprendas menos de los actos de Diana, cuando fue despreciada, hubo unas náyades que, tras haber sacrificado cinco novillos dos veces y haber invocado a los dioses agrestes para que acudiesen al rito, **guiaron sus festivos corros sin acordarse de mí**”, Ov. *met.* 8,579-582)³²⁴

(ii) Del mismo modo, cuando se pretende responder a las acciones divinas, muchas veces la mejor manera de hacerlo es a través de los movimientos coreográficos y el dinamismo del cuerpo. En estos casos, la danza sirve fundamentalmente para dar las gracias y cumplir con los votos prometidos:

(141) tu quoniam es, mea lux, magno dimissa periclo, / **munera** Dianae **debi-**
ta redde **choros**, / redde etiam excubias diuae nunc, ante iuuencae; / uotiuas
noctes, ei mihi solue decem! (“y tú, mi luz, puesto que te has librado de un gran peligro, ofrece a Diana **los debidos dones, las danzas**, y ofrece también las vigi-

³²⁴ En este pasaje las Ninfas Equínades son castigadas, precisamente, por no hacer sus danzas festivas en honor del río Aqueloo, es decir, por no mantenerlo contento con sus danzas rituales.

lias a la que ahora es diosa y antes una vaca; ¡y págame a mí las diez noches prometidas!”, Prop. 2,28,59-62)³²⁵

En este sentido, ya hemos hecho alguna alusión a la danza también como mecanismo de expiación ante las adversidades enviadas por la divinidad, por ejemplo, al hilo del relato sobre el origen de los *ludi scaenici* descrito por Livio y Valerio Máximo (textos 116 y 117).

El propio Tito Livio menciona otro caso similar que, por su repercusión y originalidad, podríamos considerar paradigmático y que pone de manifiesto la idea de la danza como vehículo efectivo de relación con los dioses: a finales del s. III a. C., en plena crisis de la Segunda Guerra Púnica, el pueblo romano se ve amenazado por una serie de prodigios funestos ante los que nada valen los métodos tradicionales de expiación³²⁶. En tales circunstancias, los representantes de la autoridad se ven obligados a combatir las amenazas desconocidas con todo tipo de medios, incluida la adopción de rituales extranjeros:

(142) liberatas religione mentes turbauit rursus nuntiatum Frusinone natum esse infantem quadrimo parem nec magnitudine tam mirandum quam quod is quoque, ut Sinuessae biennio ante, incertus mas an femina esset natus erat. id uero haruspices ex Etruria acciti foedum ac turpe prodigium dicere: extorrem agro Romano, procul terrae contactu, alto mergendum. uiuum in arcam condidere prouectumque in mare proiece-runt. decreuere item pontifices ut uirgines ternouenae per urbem euntes carmen canerent. id cum in Iouis Statoris aede discerent conditum ab Liuio poeta carmen, tacta de caelo aedis in Auentino Iunonis reginae; prodigiumque id ad matronas pertinere haruspices cum respondissent

³²⁵ Siguiendo, entonces, la distribución que hizo Plinio el Viejo para las plegarias (*praeterea alia sunt uerba inpetritis, alia depulsoriis, alia tionis, nat. 28,11*), podríamos establecer un paralelo en lo que respecta a las danzas rituales, es decir, danzas destinadas a obtener buenos presagios (*inpetritis*), danzas que se realizan para mantener alejado el mal (*depulsoriis*) y danzas para encomendar o suplicar (*commendationis*). Para un estudio más extenso de estos conceptos cf. J. ALVAR (2001: 173-182) y F. HICKSON HAHN (2007: 236-245).

³²⁶ Estos sucesos, cada vez más graves, necesitan de la intervención directa de hasta cinco colectivos distintos, generando así un problema de interpretación para la crítica moderna. Cf. A. ABAE-CHERLI BOYCE (1937), que trata de descifrar la responsabilidad de cada uno de estos magistrados. Además de este trabajo, cf. J. GAGÉ (1955: 349-370), B. MACBAIN (1982: 82-106), J. CHAMPEAUX (1996) y J.J. CAEROLS ([1989] 1991: 253-258).

donoque diuam placandam esse, aedilium curulium edicto in Capitolium conuocatae quibus in urbe Romana intraque decimum lapidem ab urbe domicilia essent, ipsae inter se quinque et uiginti delegerunt ad quas ex dotibus stipem conferrent; inde donum peluis aurea facta lataque in Auentinum, pureque et caste a matronis sacrificatum. confestim ad aliud sacrificium eidem diuae ab decem-uiris edicta dies, cuius ordo talis fuit. ab aede Apollinis boues feminae albae duae porta Carmentali in urbem ductae; post eas duo signa cupresseae Iunonis reginae portabantur; **tum septem et uiginti uirgines, longam indutae uestem, carmen in Iunonem reginam canentes ibant**, illa tempestate forsitan laudabile rudibus ingeniis, nunc abhorrens et inconditum si referatur; uirginum ordinem sequebantur decemuiri coronati laurea praetextatique. a porta Iugario uico in forum uenere; in foro pompa constitit et per manus reste data uirgines **sonum uocis pulsu pedum modulantes incesserunt** (“tras verse aliviados por el rito, otra vez les turbó el anuncio de que en Frosinone había nacido un niño que parecía tener cuatro años, pero que no era tan admirable por su tamaño como por algo que también había ocurrido en Sinuesa hacía dos años, y es que había nacido sin que se supiera si era varón o fémina. Los harúspices traídos desde Etruria dijeron que esto era un prodigio horrible y funesto: expulsado del territorio romano y, lejos del contacto con la tierra, debía ser sumergido en lo más profundo. Lo encerraron vivo en un arcón, lo llevaron al mar y allí lo lanzaron. Del mismo modo, los pontífices decretaron que tres grupos de nueve vírgenes fueran por la ciudad cantando una canción. Entonces, mientras aprendían en el templo de Júpiter Estátor una composición que había sido compuesta por el poeta Livio, un rayo dañó el templo de Juno Regina en el Aventino; cuando los harúspices respondieron que este prodigio les correspondía a las matronas y que la diosa debía ser aplacada con un regalo, por un decreto de los ediles curules, se convocó en el Capitolio a todas aquellas que tenían su domicilio dentro de la ciudad de Roma o a menos de diez millas. Éstas elegirían veinticinco representantes a quienes pagarían un estipendio de entre sus dotes; entonces hicieron una vasija de oro y la llevaron como regalo al Aventino, donde hubo un sacrificio casto y puro a cargo de las matronas. En seguida fue decretado por los decénviro un día para hacer sacrificios a esta diosa, a la que adoraba esta clase. Desde el templo de Apolo se llevaron dos hembras de bueyes blancos por la puerta Carmental; detrás de ellas transportaban a la ciudad dos estatuas de madera de ci-

prés de Juno Regina; **a continuación, veintisiete vírgenes, vestidas con largos ropajes iban cantando una canción en honor a Juno Regina**, quizás loable para aquellas rudas inteligencias de cuando la tormenta, pero ahora, si se recitase, sería tosca e inoportuna; a la orden de las vírgenes la seguían los decéviros coronados con laurel y vistiendo la toga praetexta. Llegaron al foro desde la puerta, en el Vico del Yugo; en el foro se formó una procesión y las vírgenes, agarrando una cuerda con las manos, **bajaron acompasando el sonido de su voz al ritmo de los pies**”, Liv. 27,37,6-15)

Tal y como recoge el texto de Livio, tras haber soportado hasta tres aluviones de piedras, el nacimiento de un andrógino de inmensas dimensiones siembra el pánico entre aquellos que ven insuficientes sus tradicionales actuaciones para expiar prodigios. Los pontífices decretan, entonces, que un total de veintisiete vírgenes recorran la ciudad al son de un *carmen* compuesto por el poeta Livio Andrónico, un espectacular pasacalles que, al tiempo de aplacar a la divinidad³²⁷, muestra a los ciudadanos la preocupación por buscar una solución por parte de las autoridades religiosas³²⁸. Tras el éxito conseguido, este ritual procesionario de tintes helenizantes se convierte en un nuevo modelo de expiación ante la amenaza de los andróginos o, mejor dicho, un modelo de lustración: a partir de este momento, siempre que se sabe de la existencia de un prodigio así, se acude a los coros de veintisiete jóvenes³²⁹.

La costumbre de salmodiar y danzar himnos religiosos por parte de algunos grupos sacerdotales romanos se ve alterada, entonces, con esta intervención que difiere de la tradición en muchos aspectos: en primer lugar, no se trata de un himno inmemorial sino de una composición redactada por un autor; en segundo lugar, no tiene una eje-

³²⁷ A. ABAECHERLI BOYCE (1937: 165-166) advierte de que hubo un prodigio más tras la composición del *carmen*: cayó un rayo en el templo de *Iuno Regina* en el Aventino precisamente porque ésta no había estado incluida en el himno. Una vez añadido su nombre, la expiación fue satisfactoria.

³²⁸ Como señala J. J. CAEROLS ([1989] 1991: 258), en este caso todas las autoridades y colegios sacerdotales actúan aquí en completo acuerdo, desarrollando una política religiosa orientada a calmar las ansiedades de la población e infundirle ánimos. Al mismo tiempo, se presentan a sí mismos como auténticos mediadores entre los dioses y, como tales, garantes de la salvación de Roma.

³²⁹ A este respecto J. CHAMPEAUX (1996: 80 n. 63) recoge todos los casos en los que este rito es repetido para expiar prodigios de andróginos.

cución puntual cada año, sino que se exhibe solamente cuando es imprescindible, es decir, en los momentos de pánico. Por último, los encargados de recitarlo no son hombres sino mujeres muy jóvenes que, además, son vírgenes. Parece, también, que para este ritual de purificación necesitan de un apoyo artístico que les guíe en la coreografía (Livio Andrónico), un estilo arcaizante que responde a los modelos del coro griego y una cuerda que sirve para pautar el esquema del movimiento, las figuras y el orden de los participantes³³⁰.

Precisamente a raíz de la mención a la cuerda, Kerényi (Bologna 2006: 79-80) sugiere la posibilidad de que esta exhibición esté emparentada con las danzas del *Labyrinthos* características de Creta y Delos (texto 121) que, según Pólux (4,101), también usaban cabos a modo de guía³³¹. A su vez, Champeaux (1996: 84-85) resalta el parecido de la procesión descrita por Livio con las pinturas murales de Ruvo (Figura 5), justificando también la existencia de danzas de cadeneta en la zona de Apulia:



Figura 5. Danza funeraria, detalle de pintura mural de una tumba en Ruvo, Apulia (ca. s. V a. C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

Estos datos muestran, en su conjunto, que las procesiones y los himnos cantados por jóvenes vírgenes debieron haber sido bastante comunes en Grecia y en el sur de

³³⁰ Las menciones a esta cuerda en comedias como *Adelphoe* de Terencio (texto 247) nos hace pensar que fue una práctica muy común y conocida en esta época. *Vid. infra* § VII.1.2.

³³¹ Sobre estas danzas *vid. infra* § VI.1.1.

Italia antes del s. III a. C. Quizás por ello, considerando que eran un medio eficaz de purificación, los decénaviros del año 207 a. C. tomaron este modelo de procesión y resolvieron el problema de sus prodigios con un ritual de corte helenístico que ya había resultado grato para los dioses en alguna otra ocasión³³².

No es de extrañar, por tanto, que casi dos siglos más tarde, cuando se representa el *carmen saeculare* de Horacio el 3 de junio del 17 a. C., haya cincuenta y cuatro jóvenes cantando la composición, divididos en dos grupos, con un esquema muy parecido al de las veintisiete vírgenes, aunque con ligeras variaciones, pues en este caso hay intérpretes de ambos sexos:

(143) pueros uirginesque patrimos matrim[osque **ad carmen can]endum chorosque habendos frequentes** u[t adsint ite]mque ad ea sacrificia atque ad eos ludos paran[dos diligen]ter meminerint ... **puer(i) [X]XVII quibus denuntiatum erat patrimi et matrimi et puellae totidem / carmen cecinerunt eo[dem]que modo in Capitolio** / carmen composuit Q(uintus) Hor[at]ius Flaccus (“que asistan con frecuencia niños y muchachas de padre y madre libre **para cantar un himno y ejecutar danzas** y, asimismo, que se acuerden de preparar con diligencia los sacrificios y los juegos ... **los veintisiete niños a los que se les había notificado, de padre y madre libres, y otras tantas muchachas, cantaron un himno muy cerca del Capitolio.** El himno lo compuso Quinto Horacio Flaco”, CIL 06, 00877)

La coincidencia en el número de jóvenes, unida al hecho de que éstos bailan al recitar el *carmen*³³³, nos hace pensar en una cierta continuidad entre los dos ritos y, por tanto, en un origen común. Y es que, como sabemos por los comentaristas de Horacio (Schol. Hor. *carm. saec.* 7-8), los *Ludi Tarentini* del 249 a. C. -antecedentes directos de los *Ludi Saeculares* y probable inspiración del coro expiatorio en el 207 a. C.- ya habían incluido una procesión muy similar, ordenada también por parte de los decénaviros y que debió convertirse en un referente para futuras celebraciones (Champeaux 1966:

³³² J. CHAMPEAUX (1966: 83) asegura que el estilo helenizante de la procesión tiene que ver con la intervención de los decénaviros.

³³³ Justifican esta danza W. W. FOWLER (1910: 150), A. BAUDOT (1973: 109-110) y M. CLAVEL-LÉVÊQUE (1986: 2462).

82-83), en las que se antepone el uso de coros procesionarios a otros recursos rituales a la hora de llevar a cabo determinados ritos de expiación y purificación³³⁴.

2. LA DANZA PERFECTA: PROTOTIPO DIVINO

Según las doctrinas platónicas, se puede lograr un estado de salud perfecto para el alma con la combinación de ritmo y armonía, de música y de preparación por medio de ejercicios físicos (Moutsopoulos 2002: 130-132). Estos ejercicios físicos guardan, a su vez, un paralelo con los movimientos que los astros trazan en su recorrido por el cosmos, descritos como danzas (*χορείας*) de los dioses que, en yuxtaposición, progresión o retrogradación, ejercen una cierta influencia sobre las vidas de los seres humanos (Pl. *Ti.* 40c). Por ello, la danza de las estrellas se considera un ejemplo de orden y armonía que los hombres deben emular como expresión de los ideales religiosos, sociales y políticos de su época³³⁵.

Según recoge Miller (1986: 4-13) en uno de los estudios más minuciosos sobre el significado y las funciones de la denominada “danza cósmica”, en el Imperio Antiguo de Egipto ya había danzas destinadas a preservar la armonía entre el cielo y la tierra mediante la imitación de reglas celestes³³⁶. Esta asociación de danzas rituales con los poderes divinos y el movimiento celestial que da lugar, en Grecia, a las teorías platóni-

³³⁴ Cf. C. BOLOGNA (2006: 80) que recoge las teorías de K. KERÉNYI: como la divinidad principal de estos *ludi* era Proserpina, el estudioso pensó que la danza ejecutada podría ser el denominado *chorus proserpinae*, haciendo uso de una expresión varroniana (*ling.* 6,94) que remite al recorrido en torno a las murallas celebrado al acudir a la asamblea. A su vez, el estudioso propone una asimilación entre diosas y encuentra otro motivo para relacionar esta procesión de la cuerda con las danzas de Ariadna en el Laberinto. Se trata, en último término, de un *graecus ritus*, cf. G. DUMÉZIL (1966: 431).

³³⁵ Para S. LONSDALE (1993: 48), la danza coral griega se convierte en una metáfora de paz, estabilidad y armonía social en el mundo antiguo gracias a la creencia platónica de que la *χορεία* consiguiera que el orden se alejara del caos.

³³⁶ Sobre el simbolismo astronómico y cultural y las conexiones de las danzas circulares con los movimientos celestes en otras culturas, cf. G. P. KURATH (1972: 278 ss.). La autora, además de exponer su importancia como rito comunal, señala dos tipos de danza con funciones muy diferentes, según que el círculo sea abierto (serpentina) o cerrado. Un ejemplo paradigmático de danza en corro, analizada desde la perspectiva antropológica, fue el estudio de los “Azandes” a cargo de Sir. E. E. EVANS-PRITCHARD (1928: 451-456).

cas y a la noción del coro de las estrellas (de los dioses) como compañeros de la danza y de las fiestas (Pl. Lg. 653d), persiste también entre los poetas latinos que, con relativa frecuencia, recurren al término *chorea* para referirse a esta realidad:

(144) alii dicunt Electram non apparere ideo quod Pliades existimentur **choream ducere stellis**; sed postquam Troia sit capta et progenies eius, quae a Dardano fuerit, sit euersa, dolore permotam ab his se remouisse et in circulo, qui arcticus dicitur, constitisse, et quidam longo tempore lamentantem capillo passo uideri; itaque e facto cometen esse appellatam (“otros dicen que Electra no aparece porque consideran que las Pléyades **guían una danza entre las estrellas**, pero que, después de capturada Troya y de que fuese eliminada la descendencia de Dárdano, Electra, movida por el dolor, se separó de ellas, se estableció en el círculo que se llama ártico, y por mucho tiempo se la vio lamentándose con el cabello descuidado; y que así, a partir de este episodio, fue llamada cometa”, Hyg. *astr.* 2,21,3)

Los autores que redactan obras sobre astronomía en latín se sirven del sustantivo *chorea* con el sentido de movimiento circular y rotatorio pero, también, para mostrar la imagen de una danza sideral en toda regla. En este pasaje de Higino (texto 144) y en otro de Manilio (1,666-671) se emplea, además, la expresión *ducere choream* que, como vimos³³⁷, se aplica a las personas que guían una danza coral, dirigen los movimientos y pautan los esquemas del recorrido: confluyen así la imagen del coro de las Pléyades como jóvenes danzantes y la del movimiento de los planetas.

También los cristianos recrean esta noción de la danza celestial y, poniéndola en relación con las teorías de la Creación (Miller 1986: 363-371), emplean la metáfora de la danza como referente para situaciones muy concretas del ideario cristiano: en primer lugar, se recurre con frecuencia a la imagen de una danza espiritual como la manifestación física de la alegría experimentada al estar en contacto con el Señor, como si una danza perfecta encerrara en sí misma las bondades del estado de gracia³³⁸:

³³⁷ Vid. *supra* § III.3.2.2.

³³⁸ Entre los tipos de danza aceptados por los cristianos, J. MILLER (1986: 371-402) destaca, fundamentalmente, la danza espiritual y la danza perpetua del Paraíso. En oposición a éstas se encontrarían las danzas contorsionistas del Infierno.

(6) **haec gloriosa** sapientis **saltatio quam** saltavit Dauid (“**aquella danza gloriosa** del sabio **que** bailó David”, Ambr. *epist.* 27,8)³³⁹

Como muestra Marco (2000: 78), hasta Juan Crisóstomo, el autor cristiano tal vez más contrario a los bailarines y pantomimos de su tiempo, asegura que Dios había otorgado a los hombres los pies para bailar con los ángeles (PG 58,491). Para Clemente de Alejandría, existe una modulación rítmica de las plegarias, que acompaña el pensamiento hacia la esencia inteligible y aleja el cuerpo de la tierra (PG 9,456a-b), mientras que Gregorio Nacianceno considera que la danza debe de ir acompañada de la virtud (PG 35,837b-c).

Entre los Padres latinos es Ambrosio el que más incide en el valor de la danza espiritual, aunque se cuida mucho de señalar que ésta nada tiene que ver con los movimientos indecorosos de los bailarines paganos:

(145) docuit nos scriptura cantare grauitur, psallere spiritaliter; docuit etiam **saltare** sapienter dicente Domino ad Ezechiel: **plaudite manu et percutite pede**; neque enim histrionicos fluxi corporis motus deus morum censor exigeret aut indecoros crepitus uiris plaususque femineos imperaret, ut tantum prophetam deduceret ad ludibria scaenorum et mollia feminarum. non congruunt resurrectionis reuelata mysteria et obprobria saltationis exacta. est sane, est quidam proprius bonorum actuum factorumque plausus, cuius sonus in orbem exeat et bene gestorum resultet gloria, **est honesta saltatio, qua tripudiat animus**, et bonis corpus operibus eleuatur (“la Sagrada Escritura nos ha enseñado a cantar con solemnidad y a salmodiar de forma espiritual; nos ha enseñado, además, a bailar, como le dice el Señor sabiamente a Ezequiel: «**aplaude con la mano y golpea con el pie**»; y es que Dios, censor de las costumbres, no iba a exigir movimientos histriónicos propios de un cuerpo disoluto, ni tampoco ordenaría a los hombres sonidos indecorosos o aplausos afeminados, como para empujar a un profeta tan importante a mostrar las obscenidades de los actores o los encantos femeninos. Nada tienen que ver los misterios revelados de la Resurrección y el

³³⁹ Vid. *supra* § III.2.4, donde veíamos que los verbos de bailar podían presentar significados figurados para designar estados de ánimo, sobre todo de felicidad; con una doble intención, estos autores aluden al estado físico y mental de los bienaventurados, pues no hay mayor felicidad para ellos que el hecho de estar junto al Padre Eterno.

oprobio asociado a la danza. Existe, sin duda, un tipo de aplauso propio de los buenos actos y acciones, cuyo sonido se extiende por el mundo y resuena con la gloria de las cosas que han sido bien hechas; **hay una danza honesta, con la que baila el espíritu** y se eleva el cuerpo con sus buenas obras”, Ambr. *in Luc.* 6,8)

Para Ambrosio, por tanto, hay una danza *honesta* que no es sino el reflejo de la alegría del alma, una alegría que se desprende del contacto con Dios y que puede manifestarse por medio de un *tripudio* sagrado y digno de admiración. Así, cuando el rey David danza ante el *Arca de la Alianza*, precisamente por haber sentido esa felicidad única, no debe ser objeto de reproche. Su esposa Mical, en cambio, será castigada por avergonzarse de él:

(146) et Dauid **saltabat** totis uiribus ante Dominum porro Dauid erat accinctus ephod lineo. et Dauid et omnis domus Israhel ducebant arcam testamenti Domini in iubilo et in clangore bucinæ. cumque intrasset arca Domini ciuitatem Dauid Michol filia Saul prospiciens per fenestram uidit regem Dauid **subsilientem** atque **saltantem** coram Domino et despexit eum in corde suo ... et Dauid ut benediceret domui suae et egressa Michol filia Saul in occursum Dauid ait quam gloriosus fuit hodie rex Israhel discoperiens se ante ancillas seruorum suorum et nudatus est quasi si nudetur unus de scurris dixitque Dauid ad Michol ante Dominum qui elegit me potius quam patrem tuum et quam omnem domum eius et praecepit mihi ut essem dux super populum Domini Israhel et **ludam** et uilior fiam plus quam factus sum et ero humilis in oculis meis et cum ancillis de quibus locuta es gloriosior apparebo igitur Michol filiae Saul non est natus filius usque ad diem mortis suae (“y David bailaba ante el Señor con todas sus fuerzas y además llevaba un efod de lino. David y toda la casa de Israel conducían el arca de los testamentos del Señor entre aclamaciones y el clamor de las trompetas. Y cuando el arca del Señor entró en la ciudad de David, **Mical, la hija de Saúl, asomándose por la ventana vio a David saltando y bailando en presencia del Señor y lo despreció con todo su corazón** ... y cuando David se volvió para bendecir a su casa, salió Mical, hija de Saúl, a su encuentro y le dijo «¡con cuánta gloria se ha mostrado hoy el rey de Israel descubriéndose ante las criadas de sus siervos y se ha desnudado como se desnudaría un payaso cualquiera!». Y David le dijo a Mical: «Es ante el Señor, que me eligió antes que a tu padre y a toda tu

casa y me ha investido caudillo del pueblo del Señor, de Israel, ante quien **aanza-ré** y me humillaré todavía más y seré humilde a mis ojos y me mostraré con más gloria para esas sirvientas de las que hablas». Así que a Mical, la hija de Saúl, no le nació ningún niño hasta el día de su muerte”, Vulg. II reg. 6,14-23)³⁴⁰

En realidad, el rey David está bailando lo que, según los exégetas, es una emulación en la tierra de lo que sucede en el cielo. Efectivamente, la mayoría de los autores cristianos habla de danza cuando quiere representar la felicidad de la vida eterna en el seno de Dios (Marco 2000: 70-72), imagen que describen mediante la denominada *danza gloriosa*, un coro festivo de los ángeles y los bienaventurados que sirve, también, como alabanza divina:

(147) *laudate eum in sono tubae, / laudate eum in psalterio et cithara, / laudate eum in tympano et choro, / laudate eum in chordis et organo, / laudate eum in cymbalis benesonantibus ...* (“alabadlo al sonido de las trompetas, alabadlo con el salterio y la cítara, alabadlo **al ritmo del timbal y también con danzas**, alabadlo con cuerdas y con el órgano, alabadlo con címbalos armoniosos ...”, Vulg. psalm. 150,3-5)

Esta danza espiritual de los cristianos, la danza del coro celestial, es similar a la *cho-rea* estelar del imaginario pagano. De hecho, los textos y dedicatorias funerarias conservados en lápidas cristianas constituyen un ejemplo perfecto para observar esta relación de dependencia y continuidad, pues aluden a las danzas (*choreas*) que el difunto bailará entre las almas felices sin precisar quiénes son los bienaventurados que están

³⁴⁰ Dadas las características del léxico latino de la danza (§ III), podemos entender, además, por qué si en la versión hebrea del *Antiguo Testamento* son tan frecuentes las alusiones a la danza, no lo es, en cambio, el empleo en la *Vulgata* de los términos aquí señalados. Cf., por ejemplo, D. MARCO (2000: 37-50) que menciona, además de la de David aquí señalada, la danza extática de los Profetas de Bal (*I reg.* 18,26), la danza de María, hermana de Aarón (*Exod.* 15,20-21) o las danzas agrícolas de Mahol (*iud.* 21,19-23). Pues bien, ya que el hebreo cuenta con un elevado número de palabras especializadas en el campo semántico de la danza -cada una de ellas haciendo alusión a las distintas características de un baile-, los traductores al latín se ven obligados a buscar un vocabulario alternativo, capaz de transmitir con fidelidad los conceptos transmitidos en el texto original. De entre todos los citados, el verbo *ludo* es, como vemos, uno de los más recurrentes junto a *salto* (*Ier.* 31,4; *iud.* 16,25; *I par.* 13,8).

junto a él³⁴¹. Una inscripción como la siguiente (texto 146), si no fuera por el contexto, bien podría referirse a las danzas festejadas en los Campos Elíseos:

(148) ne tristes lac[rimas ne p]ectora tundite u[estra] / o pater et mater n[am reg]na c(a)elestia tango / non tristis erebus n[on p]allida mortis imag[o] / sed requies secura te[net] **ludoque choreas / inter felices animas et [am]oena piorum / pra[ta ...** (“no derramáis lágrimas tristes ni golpeéis vuestro pecho, padre y madre, pues estoy tocando ya los reinos celestes. Ni el oscuro Érebo ni la pálida imagen de la muerte me retienen, sino un descanso apacible. Y **disfruto con mis danzas entre las almas felices y los alegres prados de los justos ...**”, CLE 02018)

2.1 LOS DIOSES GRIEGOS Y LA DANZA

En Grecia, las fiestas de los humanos estaban modeladas a partir de las actividades divinas: las personas bailaban porque Apolo y las Musas les habían otorgado el don de la danza o, por el contrario, para emular la manía dionisiaca. En realidad, no hay divinidad en la literatura griega -a excepción, quizás, de Hefesto- que no haya sido representada en medio de una danza coral, participando de la comunidad olímpica y asegurando la armonía comunal: es la metáfora de la danza como orden cósmico y social (Lonsdale 1993: 44-51).

La poesía griega, entonces, se sirve de los prototipos divinos para describir sus propios festivales. Así, según el *Himno Homérico a Apolo*, los humanos encuentran un medio para poder asistir a las celebraciones de los dioses, de donde habían sido excluidos³⁴². En estas fiestas, bailan todos los dioses con sus principales seguidores -las Musas, las Gracias y las Horas-, pero es Apolo quien destaca por sus habilidades en el

³⁴¹ Sobre las lápidas cristianas, su estilo y su temática cf. C. FERNÁNDEZ (1998: 42-44): “La epigrafía cristiana sigue buscando sus fuentes de inspiración en los mismos autores de los que habían bebido los anónimos poetas paganos y estas inscripciones se presentan como una prolongación cronológica y rectilínea de la epigrafía anterior, persistiendo en ellas la mayor parte de los elementos tradicionales”.

³⁴² S. LONSDALE (1993: 51-75) se sirve de este himno para ejemplificar lo que él considera un prototipo divino para las danzas de los humanos (danzas en el Olimpo, *h.Ap.* 182-206) y un paradigma de todas las danzas corales (danzas en Delos, *h.Ap.* 146-173). Recientemente, también F. NAEREBOUT (2008) se ha interesado por esta cuestión en una conferencia titulada “Dancing gods in ancient Greece”, en la que se pregunta, precisamente, para quién bailan los dioses.

arte coreográfico, ejerciendo como líder del coro en casi todas las ocasiones: Apolo tañe la lira y dirige a las Musas en su danza al tiempo que rige los concursos musicales en la polis, figurando como el destinatario de los *peanes* en la fiesta religiosa. Como asegura Burkert ([1977] 2007: 199), en las fiestas de Apolo la música del dios está presente en los coros de muchachos y muchachas.

Ártemis, por su parte, aparece también como una experta bailarina y, más alta y bella que el resto, puede sustituir a su hermano en la primera posición del coro. A ella se consagran los sacrificios de las osas (ἄρκτοι)³⁴³ y otras danzas de iniciación femenina celebradas en los momentos previos al matrimonio y con ella se presentan sus vírgenes seguidoras ejecutando castas danzas de grupo. De nuevo el baile como mecanismo mítico y ritual.

Otro de los dioses griegos más vinculados al arte de la danza es Dioniso³⁴⁴: a través de un tipo de expresión opuesta a los anteriores, difundió entre los humanos los bailes extáticos y el furor báquico ya que fue el primero en sentir y manifestarlo tras un castigo de su madrastra Hera (Pl. *Lg.* 672b). No es de extrañar que algunos de los epítetos más conocidos del dios sean el de “danzante”, “corista” y “amante de la danza coral” (Φιλοχορευτά), ya que comparte con sus devotos la pasión por esta práctica (Porres i. p.): Dioniso se representa bailando en medio de su cortejo y también como el principal “excitador de las bacantes”, pues él mismo infunde la *manía* entre sus adeptos. A su vez, Dioniso adopta las características propias de quienes lo adoran, adquiriendo con

³⁴³ En este ritual, las jóvenes se ataviaban como pequeñas osas y, actuando como tales, veneraban a la diosa entre danzas, carreras y sacrificios (Sch. Ar. *Lys.* 645). Se trata de un rito muy complejo en el que también había niños varones. Para más información sobre esta celebración, cf. W. BURKERT ([1977] 2007: 203-205), L. B. LAWLER ([1963] 1965: 67-68) y S. LONSDALE (1993: 171-193). Véase también B. KOWALZIG (2007: 271-283), que menciona otras danzas rituales en honor a la diosa.

³⁴⁴ Desde una perspectiva general se pueden mencionar los trabajos de W. F. OTTO ([1933] 2006), H. JEANMAIRE ([1951] 1978), W. BURKERT ([1977] 2007: 218-225), M. DETIENNE ([1987] 2005), G. CASADIO (1974), M. DARAKI ([1985] 2005) y H. S. VERSNEL ([1990] 1998: 96-155). Una revisión de las últimas teorías acerca del dios ha tenido lugar en el Congreso Internacional *Redefinir Dioniso. Redefining Dionysus*, celebrado en Madrid (UCM), en febrero de 2010.

ello el calificativo de *βάκχος*, en una imagen de ida y vuelta cuyo referente no es sino el estado mental de locura que se expresa a través de la danza extática³⁴⁵.

Pero este dios muestra un continuo interés por la danza, no sólo como parte de los rituales místicos de las mujeres, escenarios idóneos para los bailes orgiásticos, sino también dentro de la polis, como demuestran las celebraciones públicas instauradas en su honor: a Dioniso se consagran los coros del *ditirambo*, que siguen un orden circular regido por los principios básicos de ritmo y armonía, y es también el dios de las representaciones teatrales, donde sirve de inspiración para poetas y músicos, apropiándose de la tradicional tarea de las Musas.

Finalmente, en esta relación de dioses “danzantes” debemos incluir a Hermes, sustituto de Apolo en el cortejo de las Musas (Otto [1954] 2005: 54), a Afrodita y al mismísimo Ares, como participantes activos en el conjunto de las danzas corales, pero también a Zeus que no se avergüenza cuando irrumpe en un baile de la victoria tras vencer a los Titanes (Lonsdale 1993: 48).

Como vemos, la danza en el mundo griego es una característica divina que sirve a su vez para que los seres humanos entablen una relación directa con ellos en los días de fiesta³⁴⁶. En este sentido, son las divinidades menores y los seres intermedios quienes, entendidos como los primeros devotos de los Olímpicos, se consagran como expertos danzarines del entorno mitológico³⁴⁷. Las divinidades colectivas femeninas (Ninfas, Musas, Horas, Gracias) presentan la habilidad de la danza como uno de sus rasgos distintivos, llegando a confundir en la iconografía precisamente por este tipo

³⁴⁵ Sobre el calificativo de Dioniso y sus seguidores como *βάκχος*, es ya una idea comúnmente aceptada la de que no se trata de un teónimo sino del estado mental de locura al que llegan tanto el dios como los hombres (*bacos* y *bacantes*). Cf. A. J. FESTUGIÈRE (1972: 39) y H. JEANMAIRE ([1951] 1978: 57 ss.). En cuanto al término *βάκχιος* referido al dios, mucho más corriente, se puede interpretar, según M. A. SANTAMARÍA (i. p.), como un epíteto que significa “el dios de los enloquecidos”, donde el propio Dioniso se convierte en un “enloquecido” más, es decir, en un iniciado en sus propio culto.

³⁴⁶ Para una visión completa de los prototipos divinos y mitológicos de la danza en contexto griego, incluyendo dioses, divinidades menores y héroes, cf. H. A. SHAPIRO (2004: 303-308).

³⁴⁷ Según W. BURKERT ([1977] 2007: 234-235) “estos grupos reflejan de manera muy clara comunidades reales de culto, especialmente en el énfasis por la música y la danza [...]. Los griegos dicen que los *thíasoi* humanos ‘imitan’ a sus modelos, los divinos; ‘imitación’ que se convierte en identificación”.

de concomitancias que comparten unas con otras³⁴⁸. Efectivamente, todos estos grupos se caracterizan por acompañar al resto de los dioses entre cantos y danzas, aunque cada uno tenga limitado su ámbito de acción.

Al margen de las Horas y las Gracias, que actúan en un plano más difuso, las Musas suelen participar en los bailes asociados a los banquetes de los dioses, animadas por la música de Apolo y la contemplación del auditorio divino. La danza de las Musas está estrechamente ligada a su canto y a sus palabras³⁴⁹ y ha de ser entendida como una vía intermedia de comunicación entre el mundo de los dioses y el de los humanos.

Las Ninfas -sean Náyades, Dríades, Nereidas o Pléyades-, por el contrario, bailan danzas especialmente vinculadas al mundo natural (Díez Platas 1996: 396), razón por la que suelen ser representadas portando ramas en el corro y rodeadas de símbolos acuáticos. Pero es que, además, la danza de las Ninfas es una actividad íntimamente ligada a su ocupación, la cual es recogida en las fuentes una y otra vez³⁵⁰.

Conviene, con todo, señalar la doble lectura, de la representación iconográfica de las Ninfas bailando: los retratos de corros pueden hacer alusión a una verdadera danza divina, en la que participan exclusivamente las Ninfas, o a una actuación cultural en su honor, aunque lo más normal es que este tipo de representaciones recojan al mismo tiempo las dos realidades (Díez Platas 1996: 399), dotando a la divinidad de actitudes del devoto y viceversa³⁵¹.

Un subgénero específico de Ninfas es el que aparece con los típicos atributos menádicos en actitud de exaltación: se trata de las primeras nodrizas de Dioniso que, tal vez por el poderoso influjo del dios, acaban contagiándose del éxtasis báquico. Estas

³⁴⁸ Cf. F. DÍEZ PLATAS (1996: 312). Puesto que todas pueden figurar en la iconografía sin atributo alguno, todas se encuentran en cierto modo vinculadas al ámbito natural y todas dominan el arte de la danza, presentan unas fuertes similitudes que dificultan su caracterización.

³⁴⁹ Cf. W. F. OTTO ([1954] 2005: 70). No podemos olvidar, precisamente, cuál era el fundamento del concepto griego de μουσική, al que hemos aludido en páginas anteriores. *Vid. supra* § IV.2.1.

³⁵⁰ F. DÍEZ PLATAS (1996: 13) considera que “existe un lenguaje que presagia e introduce a las Ninfas, un paisaje, un tipo de escena, un tipo de contexto, unos tipos de epítetos que aparecen cuando tratamos de Ninfas”. Su danza, por tanto, forma parte de estos referentes como principal instrumento visual e imaginario.

³⁵¹ Este problema será retomado en más de una ocasión. *Vid. infra* § V.3.1, sobre el dios Himeneo y § V.2.3, sobre los *Lares Ludentes*, entre otros.

Ninfas no pueden ser confundidas con las míticas mujeres tebanas (Hedreen 1994: 47-54) ni tampoco con las Ménades históricas habituales en el culto dionisiaco. Las Ninfas que cuidan al Dioniso niño, las que lo acompañan en su cortejo con Ariadna, las Ninfas que juegan y bailan con los Silenos o las que se presentan en ambientes rústicos han de ser entendidas como divinidades de la naturaleza que se transforman en compañeras del dios enmascarándose con los instrumentos de las Ménades (Díez Platas 1996: 341). Aunque los bailes de estas Ninfas menádicas se plantean como movimientos extáticos y difieren de los típicos coros a los que aludíamos antes, lo cierto es que la danza continúa siendo un elemento distintivo para ellas.

Las Ninfas son, a su vez, las compañeras habituales de los Sátiros o Silenos³⁵²: cohabitantes de los medios rurales, estos seres intermedios aparecen de forma frecuente junto a ellas en las representaciones figuradas, normalmente cuando se trata de escenas eróticas y de fuerte contenido sexual. Muy próximos a la naturaleza de estas últimas, se manifiestan también como expertos bailarines que disfrutaban con sus movimientos de cortejo y de exaltación por la alegría de vivir. Este hecho lo confirma, además, la repercusión cultural de las danzas satíricas a todos los niveles³⁵³.

Los Silenos y las Ninfas de características menádicas constituyen el cortejo dionisiaco³⁵⁴ y son, sin duda, los personajes que más han influido en la tradición posterior, tan recurrente en la literatura latina. Pero junto a ellos hay una divinidad que destacará, especialmente, por su vinculación a la música y el baile: el dios Pan.

³⁵² Aunque ambas denominaciones son igualmente válidas, es ya una convención emplear, principalmente, el término más antiguo de Sileno. Cf. G. HEDREEN (1994: 47), que justifica el empleo de este término por ser el que figura en el llamado Vaso François, el único que identifica a estas criaturas como grupo.

³⁵³ En las primeras representaciones figuradas del drama, ya aparecen personajes disfrazados de Sátiros que irán perfeccionando su atuendo para participar en los dramas satíricos. Estas piezas, que acompañaban a las tragedias en los festivales, se caracterizaban por una danza erótica denominada σκίρινις (Ath. 630b), bastante vulgar en comparación con el resto de danzas teatrales griegas. Cf. V. FESTA (1918: 38), que considera la danza del drama satírico como el resultado de una evolución ritual de un tipo de danza más antiguo, vinculado al culto dionisiaco. Asimismo, el segundo día de las Antesterias también se podía ver a los participantes disfrazados de Sátiros, saltando y bailando como ellos, cf. W. BURKERT ([1977] 2007: 320-321).

³⁵⁴ El autor griego Eliano, por ejemplo, dice que son “los compañeros de danza de Dioniso”: οἱ συγχορευταὶ Διονύσου Σάτυροι (Ael. VH 3,40).

Pan descende de Hermes y de una Ninfa, por lo que se presenta como un experto músico y bailarín (Díez Platas 1996: 262). Es de su padre de quien hereda su afición por la danza pero, sobre todo, su ardiente deseo amoroso hacia las Ninfas, quienes lo temen y lo necesitan para poder bailar al son de su flauta (Otto [1954] 2005: 18-19). Desde el *Himno Homérico* entonado en su honor hasta las representaciones más tardías, son innumerables las menciones en las que este dios figura bailando en compañía de todas ellas. Con rasgos humanos y caprinos, la imagen de Pan dará paso a la creación de nuevos personajes en la iconografía, los jóvenes panes con cuernos y patas de cabra que muestran en sus danzas el lado más salvaje de la naturaleza humana³⁵⁵.

Según la genealogía de Estrabón (10,3,19), las Ninfas y los Sátiros eran hermanos de los Curetes, otros seres colectivos a medio camino entre la naturaleza humana y la divina, caracterizados, como no podía ser de otro modo, por sus habilidades en el arte coreográfico. En uno de los relatos míticos, los Curetes protegían al niño Zeus de su padre gracias a la ejecución de ruidosas danzas en el monte Ida de Creta³⁵⁶, basadas en el ritmo que surge al chocar sus escudos de bronce (Lawler [1963] 1965: 30). Desde muy temprano, estas danzas de rasgos guerreros se documentan también como una forma de culto cretense en cuyo himno se nombraba al propio Zeus como compañero de los jóvenes que formaban parte de dicha asociación³⁵⁷: no sólo los miembros se denominaban a sí mismos “curetes” sino que consideraban también a Zeus como “gran *courós*” (Jeanmaire 1939: 431). Por otro lado, los Curetes tienen una vinculación con el nacimiento de Ártemis y Apolo pues, mientras Leto daba a luz a sus gemelos, estos hacían ruido para que Hera no se enterase de lo que estaba pasando³⁵⁸. Todas estas razones ayudan a entender la notable influencia de la danza de los Curetes

³⁵⁵ Sobre este aspecto de Pan resulta muy interesante el capítulo de P. BORGEAUD ([1979] 1988: 74-87), en el que se incide en las propiedades de la música y el aspecto sexual del dios.

³⁵⁶ Los Coribantes de Frigia, en el otro monte Ida, ejecutan un tipo de danza muy parecido alrededor de la Gran Madre, razón por la que serán confundidos con los Curetes por parte de la tradición. *Vid. infra* § V.3.5.3.

³⁵⁷ Muy interesantes son las reflexiones al respecto de A. GARCÍA CALVO (1957: 394-396), comparando el *Carmen Aruale* con el himno cretense. En ambas composiciones se le pide al propio dios que baile y participe junto a los demás miembros.

³⁵⁸ En más de una ocasión tendremos la oportunidad de comprobar el valor del ruido y el choque de metales con función apotropaica. *Vid. infra* § V.3.5.1 (para el sonido de los sistros egipcios), § V.3.5.3 (sobre la danza de los Coribantes) y § V.3.4.5 (acerca de otras danzas armadas).

tendrá en la posterior representación de danzas armadas, un género muy extendido en las civilizaciones antiguas y que tendremos ocasión de analizar más adelante.

En conclusión, vemos que, en Grecia, la participación de las divinidades en las danzas corales es un hecho indiscutible, como lo es el que los griegos bailen para contentar a sus dioses y lo hagan emulando a los propios *thíasoi* divinos. La danza, en suma, constituye un referente obligado para unos y otros pues, por su universalidad y su mucha elocuencia, sirve de conexión entre los dos mundos.

2.2 DIVINIDADES DANZANTES EN ROMA: CONTINUIDAD CULTURAL

Las fuentes latinas nos transmiten un panorama mitológico en el que, por lo general, los dioses bailan menos. Las razones apuntadas en el capítulo anterior nos explican por qué la danza es un mecanismo de expresión menos habitual entre las divinidades romanas: tan sólo las artes decorativas³⁵⁹ o los poetas reproducen la danza de los dioses, en parte para emular a los referentes de la tradición griega o para crear una atmósfera determinada, un atrezo o una especie de marco visual en el que situar las acciones retratadas.

En estos casos, los autores latinos reproducen el estilo de las composiciones griegas, la temática y los elementos más destacados de esta cultura para lograr recrear escenas típicas: las danzas de los dioses son, entonces, una referencia visual al imaginario mitológico griego, un calco de la situación anterior que, sin embargo, acaba formando parte también de su propia realidad cultural. Esta situación va creciendo, sobre todo, a raíz de la política cultural de Augusto.

Apolo, por ejemplo, que desde las burlas del poeta Lucilio (texto 4), había dejado de presentarse como el danzarín de las veladas Olímpicas³⁶⁰, vuelve a retomar este papel en la poesía elegíaca del s. I a. C.: dirige el coro de las Musas y las invita a bailar al

³⁵⁹ Aunque ya eran frecuentes los frescos y estatuillas inspirados en Musas, Ninfas, Ménades y Silenos danzantes (Cic. *fam.* 7,23,2), el gusto por estas representaciones aumentó en época imperial, probablemente por influjo de la pantomima y la nueva política cultural con respecto a las artes de evocación griega. Cf. por ejemplo L. A. TOUCHETTE (1995) y J. HUSKINSON (2008).

³⁶⁰ Recordemos que, en este pasaje, el autor lo llamaba *cinaedus* y lo acusaba de asistir a los banquetes únicamente para bailar.

son de su cítara³⁶¹. Un cuadro tan habitual que hasta Propertio se acaba proclamando a sí mismo sustituto del dios, compañero y guía de las danzas divinas³⁶²:

(149) miremur, nobis et Baccho et Apolline dextro, / turba puellarum si mea uerba colit? / quod non Taenariis domus est mihi fulta columnis, / nec camera auratas inter eburna trabes, / nec mea Phaeacas aequant pomaria siluas, / non operosa rigat Marcius antra liquor; / **at Musae comites** et carmina cara legenti, / **nec defessa choris Calliopea meis** (“¿Siendo yo favorable a Baco y a Apolo, acaso me voy a admirar de que una multitud de jóvenes celebre mis palabras? Pues no tengo una casa sostenida por columnas de Ténaro, ni una bóveda de marfil entre vigas doradas, ni mis huertos igualan a los bosques feacios, ni el río de Marcio riega mis difíciles grutas **pero las musas son mis compañeras** y mis versos son gratos al lector, **y Calíope no se cansa de mis coros**”, Prop. 3,2,9-16)

Siguiendo con el tópico literario de Apolo danzante, en un pasaje del libro IV de la *Eneida*, Virgilio introduce una comparación entre Eneas y el dios en la que, a medio camino entre el mito y la realidad de la fiesta, Apolo baila en los altares cretenses como líder e integrante de los coros. Una imagen similar a la que plasmaba el *Himno Homérico a Apolo*, con los dioses bailando en sus propios rituales³⁶³:

(150) **qualis** ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta / deserit ac Delum maternam inuisit **Apollo** / **instauratque choros, mixtique altaria circum** / **Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathyrsi**; / ipse iugis Cynthi graditur mollique fluentem / fronde premit crinem fingens atque implicat auro, / tela sonant umeris: haud illo segnior ibat / **Aeneas**, tantum egregio decus enitet ore

³⁶¹ En la épica, tal y como ha recogido recientemente S. ROMANO (i. p.), Apolo baila en una sola ocasión, en el contexto del banquete divino, un pasaje de Valerio Flaco (5,690-695) en el que el poeta, al tiempo que introduce una “auto-cita”, quiere hacer una clara referencia al modelo homérico.

³⁶² D. P. HARMON (1986: 1940) considera que esta comparación es una actitud típica del denominado *poeta sacerdos*. Cf. también Prop. 4,6,70.

³⁶³ Vid. *supra* § V.2.1 y n. 342. Aquí Apolo sólo pasa por su isla natal para llegar a Creta mientras que en el *Himno* el dios bailaba, justamente, en las fiestas delias. En este pasaje de Virgilio el dios también participa en su propio ritual.

(“**como Apolo**, que abandona la invernallia y las corrientes del Janto para dirigirse a Delos, región de su madre, e **instaura los coros, donde en torno a los altares rugen los cretenses mezclados con los dríopes y los agatirsos tatuados**; él recorre la cresta del Cinto y con suave follaje recoge su ondulante cabellera y la envuelve con oro, mientras tintinean las flechas en sus hombros: no más lento que él iba Eneas, tanto brillaba su belleza en el distinguido rostro”, Verg. *Aen.* 4,143-150)

Servio reconoce en este símil un claro paralelo con el del libro I (Verg. *Aen.* 1,498-504), donde el séquito de Dido, con su reina a la cabeza, era descrito como el coro virginal de Diana. Y es que tanto uno como el otro responden al mismo modelo homérico en el que la danza de Nausícaa era comparada a la de Ártemis con las Ninfas (*Od.* 6,105-106).

Las danzas celestiales, sobre todo en el caso de las divinidades colectivas de rango inferior, constituyen también un recurso poético frecuente para evocar un universo imaginario: mediante el recurso de la danza los autores otorgan a estos personajes una ocupación dentro del paisaje dibujado, con lo que la imagen recreada adquiere vivacidad, colores y movimientos muy ligados al tipo de escena que se pretende evocar. Ciertamente, la plasticidad del baile les permite establecer un referente perfecto en la creación de *loci amoeni*, ya que un cuadro en movimiento es siempre más efectista que una imagen fija.

Las Ninfas danzantes de la literatura latina, por ejemplo, siguen el modelo griego y se presentan, por tanto, como primeras devotas de los Olímpicos y de otros dioses para quienes realizan sus bailes como ofrenda y sacrificio. La danza de las Ninfas es, en último término, su carta de presentación: carentes de atributos, estas divinidades se reconocen, fundamentalmente, por sus juegos y bailoteos en un marco natural, actividades que son, en ocasiones, el motor de sus aventuras. Así, Ovidio, en *Metamorphoses*, aprovecha una escena de danza para narrar el origen del acebuche, este árbol que había sido un pastor apulio (*apulus pastor*) al que las Ninfas castigaron por imitar sus danzas de forma demasiado socarrona y obscena (*salutque imitatus agresti / addidit obscenis conuicia rustica dictis*):

(151) in quibus antra uidet, quae, multa nubila silua / et leuibus cannis latitantia semicaper Pan / nunc tenet, at quodam tenuerunt tempore nymphae. / Apu-

lus has illa pastor regione fugatas / terruit et primo subita formidine mouit, /
 mox, ubi mens rediit et contempsere sequentem, / **ad numerum motis pedibus**
duxere choreas; / inprobat has pastor saltuque imitatus agresti / addidit obsce-
 nis conuicia rustica dictis, / nec prius os tacuit, quam guttura condidit arbor: /
 arbor enim est, sucoque licet cognoscere mores. / quippe notam linguae baxis
 oleaster amaris / exhibet: asperitas uerborum cessit in illa (“en éstos ve una cue-
 va que, sombría por tanta maleza y escondida entre finas cañas, ahora posee el
 semicabrío Pan, pero en otro tiempo la poseían unas Ninfas. Un pastor de Apulia
 las asustó y las apartó de un repentino susto, huyendo éstas de aquella región;
 poco después, cuando volvieron en sí, despreciaron a su perseguidor, **danzando**
en coro, al ritmo, con sus rápidos pies. El pastor las reprueba, imitándolas con
 una grosera danza, y añade soeces insultos a sus obscenas palabras, y no cierra el
 pico hasta que un árbol le esconde las fauces: ciertamente se trata de un árbol
 cuya naturaleza se puede reconocer por la savia; y es que el acebuche deja ver la
 marca de su lengua por las amargas bayas: la aspereza de sus palabras ha pasado
 hasta ellas”, *Ov. met.* 14,514-526)³⁶⁴

El cortejo báquico es otro de los colectivos habituales en poesía que ejecuta este tipo de danza, ya que cuenta con un lenguaje propio y un tipo de paisaje asociado a sus cualidades; la mítica danza de las Ninfas y los Sátiros es casi indispensable a la hora de mencionarlos³⁶⁵, igual que ocurre con las Ménades, las primeras mujeres que se contagiaron del furor báquico y formaron el tíaso dionisiaco:

(152) uagant matronae percitatae insania. / Et nunc siluicolae ignota inuisen-
 tes loca / aericrepitantes melos / **agite modico gradu! iacite thyrsos**
leuis! / o Dionyse, optime / pater, uitisator, Semela genitus, euhie! / . . . ubi
 sanctus Cithaeron / frondet uiridantibus fetis. / Quia neque uetustas neque mos
 neque grandaeuitas / ei lanugo flora nunc demum inrigat / . . . neque sat fíngi

³⁶⁴ La versión de Antonino Liberal (31,3-5) no es exactamente igual, pero asegura que dicha transformación es el resultado de una competición de danza entre los pastores Mesapios y las Ninfas Epimélides que, tras vencer a los jóvenes vanidosos, los transforman en árboles para que no se puedan mover más.

³⁶⁵ El escoliasta de Horacio dice de ellos que son ágiles (*leues*) precisamente por su habilidad en la danza (*Liberi patris chorus; satyri eni et Bacchae ideo leues [sunt], quia se in saltando et ludendo uelotiter rotant*, Schol. Hor. *carm.* 1,1,31).

neque dicí potest / pro mágnitate. **Laetum in Parnaso inter pinos tripudian-
tem in circulis / ludere** atque taedis fulgere (“vagan las matronas agitadas
por la locura. Y ahora los habitantes del bosque miran con malos ojos los lugares
desconocidos ... tocando una melodía, **¡avanzad con paso corto! ¡Agitad vues-
tros tirsos ligeros! ¡Oh, gran Dioniso, padre, plantador de vides, hijo de Sémele,
evohé! ... Donde florece el sagrado Citerón con verdes frutos. Porque ni la vejez,
ni la tradición ni la edad, sino justamente la juventud esparce ahora flores para él
... No puedes decir ni hacer lo bastante en favor de su grandeza. **Feliz en el Par-
naso, danzando en círculos baila entre los pinos....**y resplandece con las an-
torchas...”, Acc. *trag.* 236-251)**

En este fragmento, el poeta describe con solemnidad las danzas religiosas del corte-
jo, empleando un verbo típicamente latino para la acción del grupo (*tripudiantem*), un
verbo que designa, como vimos, cualquier tipo de danza ritual. De acuerdo con la tra-
dición, Accio presenta a Dioniso bailando con su séquito y agitando a los miembros
del tíaso, en una danza mítica que será el modelo de ulteriores rituales y que tiene su
origen en las *Bacantes* de Eurípides³⁶⁶. A partir de este ejemplo, las menciones a las
danzas del coro menádico se convierten en un referente de la literatura latina: igual
que Zeus (Júpiter) blandía el trueno, Dioniso (Baco) exhibe sus danzas como uno de
sus principales atributos:

(153) at parte ex alia florens uolitabat Iacchus / cum thiaso Satyrorum et Nysi-
genis Silenis, / te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore. / cui Thyades pas-
sim lymphata mente furebant / **euho bacchantes, euho capita inflectentes.** /
harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos, / pars e diuulso iactabant membra
iuuenco, / pars sese tortis serpentibus incingebant, / pars obscura cauis celebra-
bant orgia cistis, / orgia quae frustra cupiunt audire profani; / plangebant aliae
proceris tympana palmis, / aut tereti tenues tinnitus aere ciebant; / multis rauci-

³⁶⁶ Acerca de esta idea, cf. sobre todo E. R. DODDS (1951: 271 ss.), A. HENRICHS (1978), R. S. KRAEMER (1979), J. BREMMER (1984), H. S. VERSNEL ([1990] 1998: 131-205) y F. DÍEZ PLATAS (1996: 323-354). En el caso concreto del culto en el mundo romano, cf. A. BRUHL (1953). M. P. NILSSON ([1957] 1975: 66-98) ofrece una detallada exposición sobre la represen-
tación figurada de los misterios báquicos en Italia y J. M. PAILLER (1998: 229-245), por su parte, profundiza en las imágenes literarias del dionisismo en Roma, partiendo también de la versión eurípidea.

sonos efflabant cornua bombos, / barbaraque horribili stridebat tibia cantu (“pero en otro lugar revoloteaba el dios Yaco, con su compañía de Sátiros y Silenos de Nisa, buscándote a tí, Ariadna, encendido por tu amor. A éste las Tíades seguían, enloquecidas, con la mente distraída, **mientras bailaban locamente con el evoé, mientras arqueaban el cuello con el evoé**. De entre todas, unas agitaban los tirsos, con la lanza forrada, otras lanzaban los miembros de un novillo descuartizado, otras se ceñían serpientes enroscadas, otras celebraban fiestas secretas con sus cóncavas cestas, fiestas que en vano desean conocer los profanos; otras chocaban sus timbales con palmas graves o sacaban agudos sonidos de redondos metales; para muchas los cuernos despedían sonidos graves y las bárbaras flautas chirriaban con una horrible melodía”, Catull. 64,251-264)

Con el tiempo, esta alusión literaria se convierte en un tópico artístico presente no sólo en las composiciones poéticas (Lucr. 4,584; Culex 109-117; Mart. 4,44,4), sino también en las representaciones artísticas³⁶⁷. Buena prueba de ello es la proliferación de Sátiros y bacantes que danzan con los típicos instrumentos menádicos -címbalos y tamboriles- en los jardines de las villas romanas (Figura 6):



Figura 6. Fauno danzante, detalle de pintura mural del *cubiculum* en la Villa de los Misterios (ca. s. I a. C.), Pompeya.

³⁶⁷ A. BRUHL (1953: 144), por ejemplo, explica este fenómeno de moda dionisiaca por la influencia que los alejandrinos habían ejercido sobre los poetas latinos de época clásica.

En otro orden de cosas, los cambios coreográficos vinculados a la pantomima del período imperial también repercuten en las representaciones corales de los dioses. En este nuevo contexto, la evocación a la danza perfecta del coro divino da paso a un nuevo tipo de interpretación que tiene como protagonistas habituales a los propios dioses que bailan y actúan para entretener al público. La capacidad mimética de la pantomima da una vuelta de tuerca a la mitología clásica y muestra a las divinidades de una guisa que responde a los cambios sociales y culturales de los primeros siglos de nuestra era, un tipo de exhibiciones que acabará convirtiéndose en un motivo de ataque de los autores cristianos contra los dioses de los gentiles (Webb 2008: 197 ss.) por protagonizar escenas “vergonzosas” de pantomima en unos *ludi* a los que ellos mismos asisten a la vez como destinatarios y primeros espectadores³⁶⁸: de la “danza de los dioses” se ha pasado a los “dioses de la danza”.

2.3 UN CASO PARTICULAR: LOS *LARES LUDENTES*

Las divinidades invocadas en el *carmen* de la cofradía Arval parecen tener, por su vinculación a este himno, un cierto peso en la ejecución ritual del *tripudium*. Como sabemos por la lectura de esta inscripción (texto 151), además del dios Marte, principal destinatario de la exhibición, los Lares ocupan un puesto destacado como benefactores de la compañía e inspiradores de la danza sagrada:

(154) e nos Lases iuuate / e nos Lases iuuate / e nos Lases iuuate (“¡Ayudadnos, Lares! ¡Ayudadnos, Lares! ¡Ayudadnos, Lares!”; CLE 00001)³⁶⁹

Como protectores de los espacios en los que están presentes y que, en cierto modo, poseen, los Lares tienen una denominación y unas características propias asociadas a

³⁶⁸ Para Arnobio (*nat.* 7,33) los dioses paganos admiran estos espectáculos porque son ellos mismos los que se dedican a bailar y retozar durante todo el día, comparándolos, incluso, con los *cinaedi* del banquete (*et ipsos dicatis deos ludere lasciui saltare, obscenas conpingere cantiones et clunibus fluctuare crispatis*). Sobre estas cuestiones *vid. infra* § VIII.2.

³⁶⁹ La primera versión de MOMMSEN para CIL (CIL 06, 02104), así como la de E. NORDEN ([1939] 1995: 118-121), recogen la lectura *enos Lases iuuate*, una de las más aceptadas por la crítica, como señala H. VERSNEL (1970: 42). Por el contrario, A. GARCÍA CALVO (1957: 413-420) e I. PALADINO (1988: 197-200) argumentan distintas razones para apoyar la lectura que aquí reproducimos: mientras el primero considera que se trata de una interjección de llamada o aviso (¡ey!), la italiana reconstruye la conjunción *e[t]*. Cf. también E. COURTNEY (1995: 34).

cada lugar (De Marchi [1896] 2003: 38-39), ya sea en el ámbito doméstico (*Lares familiares*), en las encrucijadas (*compitales*), en el campo (*rurales*), en el ejército (*militares*). Por ello, en el caso concreto del *Carmen Aruale*, es muy posible que los Lares se invocasen para proteger el lugar de culto de los *Fratres*³⁷⁰.

Desde una perspectiva más general, sabemos que los Lares requerían una atención ritual constante³⁷¹, sacrificios y ofrendas de todo tipo que, como en este caso, podían ir acompañados de danzas. Es más, la representación iconográfica de estos personajes sugiere una presencia de la danza como elemento cultural cuanto menos curiosa. Podríamos decir, incluso, que en el caso de los Lares se produce un proceso de asimilación entre la divinidad y sus seguidores en sus atributos y en sus posturas.

Efectivamente, de entre todos los lararios que han sido conservados hay un modelo muy recurrente que, por su disposición y por los elementos que contiene, podría considerarse paradigmático. Este tipo de construcción, muy frecuente en la zona de Campania, tenía, al mismo tiempo, una finalidad ejemplarizante y decorativa, pues representaba el feliz momento del ritual doméstico en el que los propios dioses figuraban como oficiantes y protagonistas del sacrificio³⁷². Como muestra la imagen (Figura 7), estos lararios suelen incluir, en el centro, la representación del Genio familiar, ataviado con una toga y en actitud solemne. Junto a él, figuran casi siempre dos jóvenes con túnicas cortas³⁷³, llevando el *rhyton* y la sítula para las libaciones o cualquier otro instrumental religioso; además, reflejan un gesto de felicidad lúdica representado por

³⁷⁰ Otras teorías apuntan a que en este caso se trata de Lares militares, muy vinculados al ejército por sus relaciones con Marte. Cf. J. POLLINI (2008: 392). Por su parte, I. PALADINO (1988: 212) incide en el carácter económico de su presencia como garantes de aquello de lo que son, por derecho, poseedores, es decir, del producto de la agricultura.

³⁷¹ En la *Aulularia* de Plauto, por ejemplo (Plaut. *Aul.* 1-39), el Lar Familiar se queja de la escasa atención recibida por parte de los patronos de la casa.

³⁷² D. G. ORR (1978: 1576) reconoce tres modelos de larario pompeyano según el tipo de materiales y de construcción (nicho, pintura mural y *aedicula*). De entre todos, los frescos responden casi siempre a la misma disposición.

³⁷³ A. DE MARCHI ([1896] 2003: 43) se plantea si, en origen, había un solo Lar Familiar en los lararios (como en el caso de la *Aulularia*), hasta que, con el tiempo, éste se fue transformando en Genio, haciéndose acompañar de los *Lares Compitales*, que pasaron a formar parte de las divinidades domésticas.

medio de sus dinámicas posturas en ademán de danza: son los denominados *Lares Danzantes*.



Figura 7. Lares danzantes y Genio, detalle de pintura mural del Larario en la Casa de los Vettii, (ca. s. I d. C.), Pompeya.

Según podemos observar, estas divinidades se representan con una pierna hacia adelante, como si estuvieran iniciando un movimiento, o elevando los talones hasta figurar de puntillas, casi con intención de giro y, aunque no se conoce con exactitud la razón de esta pose, su origen o sus posibles influencias (De Marchi [1896] 2003: 49-50), lo cierto es que también es muy habitual en las estatuillas de bronce³⁷⁴. Esta representación de los Lares tan común aparece ya Nevio, quien los describe con el epíteto de *Lares Ludentes*:

(108) Theodotum / Compeiles . . qui aras Compitalibus / sedens in cella circumtectus tegetibus / **Lares ludentis** peni pinxit bubulo (“comparas a Teodoto, el que sentado en una despensa y cubierto con un felpudo pintó el día de los juegos Compitales a los **Lares danzantes** con una cola de buey”, Naev. *com.* 99-105)

³⁷⁴ En el LIMC, V. TRAN TAM TINH (1992: 206-210) recoge hasta seis tipos de los denominados *Lares Danzantes*. Algunas de estas imágenes pueden encontrarse también en el trabajo de F. WEEGE ([1926] 1976: 148-149).

Entre las hipótesis que explican el por qué de esta actitud, algunos apuntan a influencias de origen griego³⁷⁵, mientras que otros subrayan que se trata de una postura ajena a la *grauitas* de los ancestros, un contrapunto festivo al talante del Genio (Orr 1978: 1579) que podría indicar un origen servil en la figura de los Lares³⁷⁶. En efecto, es muy probable que, en un momento dado, estos jóvenes hubiesen encarnado la figura de aquellos que se encargaban de su cuidado ritual, en un trasunto según el cual las divinidades empiezan a reflejar los rasgos típicos de los devotos. En tal caso, los Lares estarían emulando a los típicos adolescentes que servían en la mesa (Pollini 2008: 394-395), pero es más probable que representaran, simplemente, a cualquiera de los participantes involucrados en la celebración de los sacrificios³⁷⁷.

Sean quienes fueran los personajes a los que alude la pose de los Lares, lo cierto es que revelan un comportamiento ritual muy común en los sacrificios romanos, una actitud festiva física y mental (*ludere*) representada por medio de la danza y que acabará designando también a la divinidad³⁷⁸. En último término, importa subrayar que en la cultura latina no sólo bailan los modelos griegos sino que también algunas de sus divinidades autóctonas se presentan de forma similar, una idea que refleja hasta qué punto la danza está presente en el imaginario de los romanos, sobre todo si se trata de danzas en el ámbito ritual.

3. MOMENTOS PARA LA DANZA

De acuerdo con la distribución en cuatro bloques propuesta por Piccaluga (1965: 89) con respecto a los rituales de carácter espectacular, observamos que la danza es un

³⁷⁵ A. DE MARCHI ([1896] 2003: 50) compara estas figuras con la imaginería dionisiaca, sobre todo a partir de determinados lararios vinculados con el dios Baco.

³⁷⁶ J. POLLINI (2008: 292-293), por ejemplo, cree que los esclavos tenían un papel predominante en el culto a los Lares, pues ellos también formaban parte de la familia. El estudioso menciona, además, la fiesta de las *Compitalia*, en donde los esclavos tenían un claro protagonismo. *Vid. infra* § V.3.2.2.

³⁷⁷ Para G. DÚMEZIL (1966: 338), más que vincular los Lares a personas o grupos de personas, hay que vincularlos a un lugar en concreto.

³⁷⁸ Recordemos que el término *ludere* puede hacer referencia tanto a la acción física como al estado de ánimo experimentado por el sujeto (§ III.6.2), una realidad patente en la representación de los Lares.

medio frecuente en las siguientes situaciones: (i) ritos destinados a señalar los momentos destacados de la existencia humana, (ii) ritos que señalan el transcurrir del tiempo, (iii) ritos que muestran los medios de subsistencia más importantes y (iv) ritos que reflejan las relaciones “intertribales”.

En este sentido, mencionaremos en primer lugar las celebraciones domésticas y otras de tipo privado que suponen un momento de distensión y ruptura con las actividades cotidianas (§ V.3.1): fiestas que conmemoran un nacimiento, el cumpleaños de un miembro de la familia, el paso a la edad adulta por parte de los más jóvenes o el matrimonio³⁷⁹. En segundo lugar, analizaremos los rituales celebrados en momentos destacados del año (§ V.3.2) que, como en el caso de las fiestas de Año Nuevo o la llegada de la primavera, marcan hitos temporales en el calendario y constituyen jornadas excepcionales de fiesta y distensión. Las danzas agrarias (§ V.3.3), por su parte, se ponen en práctica durante los momentos de siembra y recolección, de purificación de los campos o del cuidado de los animales, mientras que las que simbolizan las relaciones con otros pueblos (§ V.3.4) tienen, por lo general, un marcado carácter militar³⁸⁰.

Estas cuatro esferas más o menos definidas configuran el panorama general de las danzas rituales y nos permiten distinguir con precisión las motivaciones y creencias de quienes las practican. Siguiendo, además, el esquema circular de clasificación que proponíamos en las páginas iniciales del trabajo³⁸¹, los dos primeros apartados se corresponden, más bien, con lo que denominamos “danzas espontáneas” pues aunque tienen lugar en un contexto ritual muy claro, su finalidad no constituye el núcleo de las acciones sagradas de la fiesta. Por el contrario, en el caso de las danzas agrarias, las guerreras y también las que tienen que ver con otros cultos de origen extranjero, su extraordinario potencial como lenguaje ritual los convierte en el centro de procesiones, sacrificios, fiestas y celebraciones.

³⁷⁹ Según hemos podido comprobar, la danza no tiene cabida en los funerales más sencillos. En cuanto a la actuación del mimo funerario en las celebraciones exhibidas en público (§ VI.2.1), se trata de una representación a medio camino entre el rito y el espectáculo.

³⁸⁰ En este último grupo añadiremos, además, los bailes de origen extranjero practicados en Roma, que no son sino la representación más visual de una forma de culto novedosa y atractiva.

³⁸¹ *Vid. supra* § II.2.3 (Tabla 1).

3.1 DANZAS EN EL ÁMBITO PRIVADO: ANIVERSARIO Y MATRIMONIO

En el seno de la casa, las familias romanas veneran a sus divinidades mediante rituales de carácter privado que garantizan la seguridad del hogar en el día a día, protegen a sus miembros y señalan los acontecimientos más destacados de la vida de cada uno. En estas ocasiones el *paterfamilias*, que oficia como sacerdote, tiene una clara responsabilidad religiosa, mientras los demás actúan según los preceptos del ritual, incluidos los esclavos (De Marchi [1896] 2003: 95-98).

La celebración del *Genius natalis*, por ejemplo, que suele coincidir con el cumpleaños del padre (Schultz 2006: 124), constituye un feliz evento de festejo, pero también cualquier otro aniversario de los miembros de la familia (*dies natalis*). Según recogen, sobre todo, los poetas elegíacos, durante el desarrollo de estas fiestas privadas es habitual cantar y bailar al son de las flautas (*continuis choreis*), beber y jugar a juegos de azar. Así lo recrea Propercio en el cumpleaños de su amada Cintia:

(53) inde coronatas ubi ture piaueris aras, / luxerit et tota flamma secunda domo, / sit mensae ratio, noxque inter pocula currat, / et crocino nares murreus ungat onyx. / **tibia continuis succumbat rauca choreis**, / et sint nequitiae libera uerba tuae, / dulciaque ingratos adimant conuiuia somnos (“luego, después de purificar con incienso los altares llenos de guirnaldas y de que la llama brille favorable en toda la casa, que llegue la hora de ir a la mesa, que la noche transcurra entre copas y que el ónice amirrado impregne las narices de azafrán. **Que por incesantes danzas caiga la flauta abatida y ronca**, que haya para tu indolencia palabras libres y que los alegres banquetes eviten el inoportuno sueño”, Prop. 3,10,19-25)

Como en Propercio, la conmemoración del Genio Natalicio también constituye un tema recurrente en el *Corpus Tibullianum* (textos 155 y 156), donde, con frecuencia, se mencionan las danzas de los familiares y amigos como parte indisoluble de las celebraciones permitidas en el entorno religioso de la fiesta:

(155) huc ades et **Genium ludis Geniumque choreis** / concelebra et multo tempora funde mero (“ven aquí: honra **con bailes al Genio, hónralo con danzas** y derrama abundante vino por tus sienas”, Tib. 1,7,49-50)

(156) haec ueniat, Natalis, auis prolemque ministret, / **ludat** et ante tuos turba
nouella pedes (“ven aquí, Cumpleaños, y dale nietos a los abuelos, y que un jo-
ven tropel pueda **jugar** a tus pies”, Tib. 2,2,21-22)

Los textos aquí presentados celebran los aniversarios de Mesala (texto 155) y de Cornuto (texto 156), respectivamente. A diferencia de los bailes que describe Propertio durante la sobremesa (*sit mensae ratio*), aquí la danza comienza en los altares del Genio Natalicio, donde todos se reúnen para las obligadas purificaciones. En los primeros versos, el poeta anima a rociar con vino las sienes del Genio (*multo tempora funde mero*) al tiempo que bailan con motivo de la fiesta (*Genium ludis Geniumque choreis concelebra*), una acción similar a la que describe el segundo pasaje, donde de nuevo el verbo *ludo* (*ludat ante tuos pedes*) indica que, a medio camino entre el juego y la danza, las acciones ejecutadas tienen una notable vinculación a la esfera ritual.

En los tres textos la danza es una expresión propia de la celebración de los cumpleaños romanos en la que, ya sea como parte de las dedicaciones al Genio (textos 155 y 156) o como parte de la fiesta propiamente dicha (texto 53), los invitados manifiestan así su alegría sin temor a ser reprochados por ello. Precisamente, De Marchi ([1896] 2003: 156) considera que, en este acontecimiento, más que en ningún otro ritual doméstico, hay que tener en cuenta el *indulgere genio*, es decir, un extenso y largo banquete que se entiende casi como una ofrenda al dios.

Por su parte, la obtención de la toga viril a los dieciséis años marca una nueva etapa en la vida de los jóvenes romanos. Este acontecimiento se acompaña de una celebración privada similar a la del cumpleaños y una serie de espectáculos públicos que ponen de manifiesto la importancia del ingreso del joven en la comunidad de los adultos. En efecto, antes de tomar en público la toga viril, los adolescentes entregan la *bullā* a los Lares de la casa (Schol. Hor. *sat* 1,5,65-66), divinidades encargadas de señalar los momentos importantes de transición en la vida familiar y, también, en parte, protagonistas de la fiesta (Piccaluga 1965: 149). De ahí su representación de *Lares Bullatos* que, de forma paralela a los *Lares Ludentes* (texto 108), imitan la actitud de los jóvenes en su día de celebración³⁸².

El matrimonio suponía también un cambio de condición en la vida de las personas, una transición que se celebra ritualmente en el ámbito de la familia. Durante la cere-

³⁸² Ya hemos visto que Servio (texto 29) no olvida la celebración de danzas durante esta fiesta.

monia, los novios siguen una serie de pasos necesarios para cumplir con las tradiciones, entre los que se encuentra la simulación del rapto de la joven de brazos de sus padres (conmemorando a las sabinas) y la denominada *deductio uxoris*, la procesión de que parte de la casa de la novia y que la acompaña hasta su nuevo hogar entre chanzas, músicas y pasacalles (Ortega 2006: 75-77). El comportamiento de esta pequeña comitiva, animada por la melodía de los flautistas contratados, constituye un marco apropiado para la improvisación de danzas festivas, alentadas por el jolgorio y la cadencia de las palmas:

(157) {OLYMPIO} **age tibicen**, dum illam educunt huc nouam nuptam foras,
/ suaui cantu concelebra omnem hanc plateam hymenaeo. / hymen hymenaeae o
hymen (“{OL.} **Vamos, flautista**, mientras sacan aquí afuera a la flamante novia,
llena toda esta plaza con una dulce melodía para celebrar el himeneo. ¡Himen,
Himeneo, oh Himen!”, Plaut. *Cas.* 799-800)

Estos momentos de la fiesta están protagonizados por los amigos de la pareja, jóvenes encargados de recitar epitalamios y otros versos *fescennini* en una atmósfera muy propicia para bailar al son de las cantilenas³⁸³. Y es que, aunque los matrimonios son un rito de pasaje para la pareja nupcial, la boda y los demás eventos rituales involucraban a toda la comunidad³⁸⁴; y de ahí que todos los elementos que rodean la ceremonia -procesión, música y danza- sirvan para marcar los cambios en el orden social (Lonsdale 1993: 207).

En el pasaje del *Centón Nupcial* (texto 158), el poeta Ausonio muestra que todavía en el s. IV se mantiene vigente esta costumbre de acompañar a la novia hasta su futura casa (*matres ad limina ducunt*) al tiempo que los amigos cantan y bailan para animar el ambiente (*pueri innuptaeque puellae, uersibus incomptis ludunt et carmina dicunt*):

(158) tum studio effusae **matres ad limina ducunt**; / at chorus aequalis, pueri
innuptaeque puellae, / **uersibus incomptis ludunt** et carmina dicunt (“enton-

³⁸³ Subrayamos, además, el grito de *Talassio* que los romanos lanzaban conmemorando al rapto de las Sabinas y que, en parte, se concibe como un cierto paralelo del griego Hymeneo. Sobre esta cuestión, K. K. HERSCH (2010: 148-149) recoge varias versiones acerca de un cierto personaje de la leyenda llamado *Talassius*, como la de Livio (1,9,12), Plutarco (*Rom.* 15) y Servio (*Aen.* 1,651).

³⁸⁴ Cf. A. DE MARCHI ([1896] 2003: 132), que explica las nupcias romanas como un acto del que también participan los dioses, es decir, un *sacrum*.

ces, con mucho interés, las madres las conducen, entregadas, hasta la puerta; por su parte un grupo de edad similar, chicos y chicas solteras, **bailan entre improvisados versos** y cantan canciones”, Auson. 6,65-67)³⁸⁵

Ahora bien, para entender el desarrollo de esta procesión hay que remontarse a la cultura griega donde la presencia de danzas en los matrimonios era mucho más habitual: según recoge Lonsdale (1993: 210-233), no sólo la procesión de los novios favorecía los bailes, sino que también la fiesta posterior, donde el κῶμος de sus amigos constituía, con sus alegres danzas, un complemento perfecto para la celebración³⁸⁶. Además, el secuestro de la novia tenía lugar en la propia pista de baile (χορός), una metáfora ritual desarrollada casi coreográficamente.

Las danzas de la procesión nupcial constituyen, por tanto, un uso heredado de la tradición griega (Oesterley [1923] 2002: 28) que se va modificando según las distintas culturas. En un pasaje, por ejemplo, de las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (texto 159), observamos esta mezcla de costumbres cuando el poeta alude a una realidad griega desde una perspectiva latina (*ludus ubi et cantus taedaeque in nocte iugales*). El parecido entre todos estos elementos -el canto, la danza y las antorchas- nos impide conocer su procedencia exacta³⁸⁷:

(159) urbs erat hinc contra gemino circumflua ponto, / **ludus ubi et cantus taedaeque in nocte iugales** / regalique toro laetus gener; ille priorem / deserit: ultrices spectant a culmine Dirae (“otra vez la ciudad estaba rodeada por dos mares, **donde había danzas y cantos y antorchas nupciales toda la noche** y un yerno feliz en el lecho real; éste abandona a la anterior y las Furias vengadoras lo contemplan desde lo alto”, Val. Fl. 5,442-445)

³⁸⁵ Del mismo modo, también Marciano Capela (2,132-133) se refiere también a los *hymeneia tripudia* (danzas matrimoniales) que bailan juntas las Musas y las Gracias en comitiva desde casa de la joven doncella.

³⁸⁶ Cf. P. FEDELI (1987: 133). A diferencia de la costumbre romana, en Grecia el novio participaba en la *deductio* desde la casa de sus futuros suegros.

³⁸⁷ Para las diferencias entre las costumbres y ceremonias nupciales de Grecia y Roma, cf. P. FEDELI (1987: 131-142). El estudioso italiano señala las influencias griegas en contraposición a las aportaciones del propio folclore latino. El banquete romano, por ejemplo, tenía lugar antes de la *deductio* mientras que el griego se celebraba después.

El tipo de poesía amorosa que recitan los jóvenes, deudor de la lírica popular, cuenta con elementos dialógicos y miméticos muy significativos (Rodríguez Adrados 1995: 134), exclamaciones, interjecciones y otros mecanismos que dejaban ver la musicalidad del poema, el ritmo y su potencial interpretativo. Estos elementos inspiran a los poetas a la hora de componer sus himeneos literarios de manera que, en la estructura de algunos epitalamios como los de Catulo (poemas LXI y LXII), descubrimos una fuerte presencia musical³⁸⁸, un ritmo que, por su procedencia folclórica, podría ser muy adecuado para la danza. Véase si no, la propia alusión a los bailes dentro del poema (*pelle humum pedibus*) y el ritmo típico de las composiciones estróficas, un procedimiento que convierte la mención en un hecho casi meta-literario pues, como asegura García Calvo (1957: 423), Catulo parece atribuir aquí a Himeneo los gestos propios de la novia y del coro de jóvenes³⁸⁹:

(160) collis o Heliconii / cultor, Uraniae genus, / qui rapis teneram ad uirum / uirginem, o Hymenaeae Hymen, / o Hymen Hymenaeae, / cinge tempora floribus / suaue olentis amaraci, / flammeum cape, laetus huc, / huc ueni, niueo gerens / luteum pede soccum; / excitusque hilari die, / nuptialia concinens / uoce carmina tinnula, / **pelle humum pedibus**, manu / pineam quate taedam (“habitante del monte Helicón, tú, hijo de Urania, que arrastras a la tierna virgen junto a su marido, oh Himeneo, Himen, oh Himen Himeneo, ciñe tus sienes con las flores olorosas de la dulce mejorana, ponte el velo y ven aquí, alegre, aquí, llevando en tu níveo pie sandalias color ocre; y excitado por el feliz día, pregona cantos nupciales con clara voz, **golpea la tierra con los pies** y agita en tu mano la antorcha de pino”, Catull. 61,1-15)

Por otro lado, como en los cumpleaños o en las celebraciones de la toga viril, los participantes del evento pueden lanzarse a bailar en el banquete previo a la *deductio*,

³⁸⁸ El hecho de musicar algunos poemas de la Antigüedad nos puede ayudar a encontrar, a su vez, posibles huellas de una presencia coreográfica en determinadas composiciones amorosas y epitalamios de carácter popular, pues hay ciertos ritmos que están indisolublemente ligados a la interpretación bailada de un canto. Sobre la pertinencia de recrear textos líricos latinos musicalmente, cf. J. L. ARCAZ (2009).

³⁸⁹ Un procedimiento muy típico en la poesía popular según el cual el dios se asimila con el comportamiento de sus seguidores. Aun así, el *LIMC* (Linant 1990: 583) solamente menciona las dotes de músico y cantor de Himeneo, sin detenerse en su faceta de experto bailarín.

alentados por la alegría de la fiesta. Así, en el relato de Apuleyo sobre Amor y Psique, es la propia Venus quien parece improvisar una danza para deleite de los invitados a la boda (May 2008: 350), en una escena que parece tomada de la vida cotidiana y que debió ser más frecuente en las celebraciones de época imperial:

(161) Apollo cantauit ad citharam, **Venus suaui musicae superingressa formonsa saltauit**, scaena sibi sic concinnata, ut Musae quidem chorum canerent, tibias inflaret Saturus, et Paniscus ad fistulam diceret. Sic rite Psyche conuenit in manum Cupidinis et nascitur illis maturo partu filia, quam Voluptatem nominamus (“Apolo cantó al son de la cítara, **Venus bailó, hermosa, adaptándose a la dulce música**, en una escena tan armoniosa que las Musas cantaban a coro, Sátiro soplabla las flautas y Pansico recitaba acompañado de la siringa. Así, según el rito, Psique fue a parar a manos de Cupido y de ellos nació una hija de parto precoz a la que llamamos Deseo”, Apul. *met.* 6,24)

3.2 LOS DÍAS EXCEPCIONALES

Además de estas celebraciones de tipo privado, hay otras fiestas acompañadas por danzas espontáneas de los participantes, sobre todo aquellas que se desarrollan en el campo, a las afueras de la ciudad y en otros lugares en donde las divinidades cumplen funciones propiciatorias, similares a las del hogar. No se trata en estos casos de rituales agrarios, de los que hablaremos más adelante, sino de circunstancias en las que los romanos acuden al campo para alejarse de la realidad cotidiana.

Por ejemplo, durante las *Floralia* de abril la gente sale al atardecer, vestida de colores, para emborracharse o bailar entre risas y bromas a la luz de los farolillos, convencida de que la diosa Flora así lo desea (Ov. *fast.* 5,350-355). Del mismo modo, los romanos acogen la primavera durante tres noches dedicadas a festejar el amor y honrar a la diosa Venus y, según el *Peruigilium Veneris*, las danzas constituyen un elemento indispensable en la procesión que conmemora la celebración de la Vigilia:

(162) ipsa uellet ut uenires, si deceret uirginem. / **Iam tribus choros uideres feriantis noctibus** / congreges inter cateruas ire per saltus tuos, / floreas inter coronas, myrteas inter casas (“ella misma querría que vinieses [virgen Delia], si fuera conveniente para una virgen. Entonces por tres noches de fiesta **verías**

marchar por tus bosques a nuestros coros mezclados entre la multitud, entre guirnalda de flores, entre cabañas de mirto”, Pervig. Ven. 40-43)³⁹⁰

Junto a la mención a los coros que marchan en procesión (*choros inter cateruas ire*), el esquema de estos versos, septenarios trocaicos catalécticos con un estribillo recurrente (*cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet*), evoca una recreación de danzas al ritmo de una canción que, seguramente, se practicaban entre el revuelo de las carreras y la cadencia de las palmas. Al igual que en las composiciones poéticas de himeneos y epitalamios, el *Peruigilium Veneris* refleja un importante componente musical que confirma, de nuevo, la relación entre estos tres elementos -poesía, música y danza- en las composiciones de carácter más popular³⁹¹.

3.2.1 Danzando por el Año Nuevo: Anna Perenna

De todas estas fechas, la más significativa es la fiesta del *Anna Perenna*, una conmemoración del Año Nuevo en la que se brinda por un futuro próspero y una larga vida. Por el día en que tiene lugar (el 15 de marzo, primera luna llena del año), por su naturaleza festiva y por el tipo de celebración licenciosa y desinhibida, el *Anna Perenna* parece, a primera vista, una excusa de la sociedad urbana para pasar el día en el campo (Scullard 1981: 90) y no un típico rito de fertilidad en el que se da sentido al ciclo de la vida y la muerte. Y es que, según recogen algunos estudiosos, el *Anna Perenna* no posee un culto en sentido estricto, sino que se trata de una manifestación externa del culto (Perea 1998: 198).

Las primeras referencias a esta festividad de rasgos arcaizantes aparecen, sin embargo, tras la muerte de César (también el 15 de marzo) y, especialmente, en época de Augusto, cuando, por razones políticas, se refuerza el significado ritual del comienzo

³⁹⁰ P. BOYANCÉ (1972: 361-363) pone en relación estas danzas procesionarias con otras más conocidas como la de los Salios (§ V.3.4.4) o la de las veintisiete vírgenes en honor a Juno Regina (§ V.1) y señala la importancia del sintagma *ire per* en los tres casos. En cuanto al metro, el septenario trocaico cataléctico, asegura que es válido para acontecimientos religiosos y populares.

³⁹¹ Sobre composiciones similares a ésta interpretadas con música. Cf. J. L. ARCAZ (2009: 82-84). Una buena versión rítmica de esta composición es la de V. CRISTÓBAL (2005: 199-202).

de una nueva era³⁹². De entre todos los autores, es Ovidio el que mejor describe la atmósfera festiva y las acciones licenciosas de los participantes en un pasaje de los *Fasti*:

(163) illic et cantant quicquid didicere theatri, / et iactant faciles ad sua uerba manus, / et **ducunt posito duras cratere choreas, / cultaque diffusis saltat amica comis.** / cum redeunt, titubant et sunt spectacula uolgi, / et fortunatos obuia turba uocat (“por aquí y por allá, cantan también lo que han aprendido en los teatros y, **al ritmo de sus palabras, golpean las palmas, forman rudos corros tras dejar la crátera y baila la amiga engalanada con el pelo suelto.** Al volver, van haciendo eses, son el espectáculo del pueblo y la muchedumbre que se cruzan los llama afortunados”, Ov. *fast.* 3,535-540)

Como en los versos del *Peruigilium Veneris* (texto 162), el relato de Ovidio es tan sólo la recreación poética de la fiesta, una idea del *Anna Perenna* que se corresponde, sobre todo, con la imagen pública y moldeada del evento: en ambos casos la manifestación festiva se sitúa en el límite de lo ritual, pero en los dos textos falta la invocación a la diosa, elemento esencial en cualquier ritual religioso (Perea 1998: 200): las dos celebraciones consisten en el mero regocijo del pueblo, con un ceremonial lleno de canto y danza que simboliza, de algún modo, la ruptura del orden y las convenciones. En estos casos la danza no es un elemento arcaizante destinado a una divinidad sino que constituye, como vemos en el texto de Ovidio (*diffusis saltat amica comis*), un síntoma y manifestación de la fiesta, un rasgo típico de lo que algunos estudiosos han denominado “rituales de inversión” (*reversal rituals*).

3.2.2 Inversión de los roles sociales

De manera similar al carnaval actual, los rituales de inversión en la Antigüedad son necesarios para marcar los hitos significativos del calendario³⁹³, para evocar una reali-

³⁹² Cf. S. PEREA (1998: 205 ss.). No se sabe con exactitud si los asesinos de César habían fijado la fecha en función de la festividad (ese día habría muy poca gente por las calles de Roma) o si, por el contrario, el significativo sentido del *Anna Perenna* fue aprovechado posteriormente para dotar a la muerte de César de un halo ritual y casi etiológico, con fines propagandísticos.

³⁹³ G. PICCALUGA (1965: 117-121) señala un elevado número de fiestas espectaculares romanas relacionadas con la renovación anual y el transcurrir del tiempo, entre las que se encuentran las que mencionaremos a continuación.

dad utópica ideal y pasada (una edad de oro) o para satisfacer a los esclavos dejando constancia de “lo que no podía ser” a base de ponerlo en práctica, es decir, para equilibrar la balanza social³⁹⁴. En el caso de Roma, son muchos los ejemplos de esta categoría y que, por sus propias características, constituyen eventos propicios para la ejecución de danzas espontáneas que tienen una fuerte vinculación al entorno ritual de fiesta: se trata de celebraciones que, aunque se alejan de lo serio y lo solemne, constituyen una parte significativa de los acontecimientos cívicos y culturales en la vida de los ciudadanos³⁹⁵.

El calendario romano presenta una serie de fiestas que, celebradas al mismo tiempo de forma pública y privada, se basan en la inversión momentánea de los roles sociales y la ruptura de las convenciones. Así, durante las *Saturnales* del 17 de diciembre, los esclavos visten prendas de ciudadanos libres y se sientan a la mesa junto a sus patronos, a veces, incluso, para ser servidos por ellos (Versnel 1994: 147-150) y, en las *Compitalia* de principios de enero, gozan de una segunda ración de libertad al participar activamente³⁹⁶ en los sacrificios y en la fiesta (Scullard 1981: 59).

Las mujeres, por su parte, cuentan con sus propios rituales de inversión: en las *Matronalia* del primero de marzo sirven la mesa de los esclavos en el entorno festivo del Año Nuevo (Gagé 1963: 67-68)³⁹⁷, mientras que en la celebración de las *Nonae Capratinae* o *Caprotinae* (Plu. *Cam.* 27-33), en verano, salen junto a las esclavas en procesión para pasar el día en el campo, homenajeando la antigua leyenda de la sierva *Tutula* / *Philotis* (Bremmer 1987: 76-83). Ese día las esclavas lucen los mantos de las matronas y comparten su comida en cabañas que construyen todas juntas. Finalmente, el

³⁹⁴ Desde las teorías de M. BAJTÍN (1941 [1998]) sobre el carnaval, los estudios de este comportamiento festivo han sido cada vez más frecuentes. A modo de resumen y explicación general es muy claro el trabajo de J. PRAT (1993). De entre las publicaciones en esta línea orientadas al mundo antiguo destacaremos las aportaciones de J. BREMMER (1987: 76-88) y H. VERSNEL (1994). Por último, véase la tesis doctoral de J. I. GARAY (1996), para los rituales que incluían la presencia de los esclavos.

³⁹⁵ En Grecia podemos mencionar, por ejemplo, la tropa de los borrachos el día de las “jarras” en las *Antesterias*. Cf. W. BURKERT ([1977] 2007: 320-321) y M. DARAKI ([1985] 2005: 106-111).

³⁹⁶ Más que considerar esta fiesta como ejemplo de un ritual de inversión, J. I. GARAY (1996: 250-306) separa las *Compitalia* de otros como las *Matronalia*, *Saturnalia* y *Nonae Capratinae*.

³⁹⁷ Este mismo día parece que las *saliae uirgines* también participaban en los ritos de la Regia ataviadas con los distintivos propios de los Salios. *Vid. infra* § V.3.4.4.

día de la *Bona Dea* (5 de diciembre) las mujeres se reúnen todas juntas y tienen permitido actuar de una manera especial (Versnel 1994: 274).

Entre estas fiestas se puede mencionar también la celebración en junio de los *Quinquatrus Minusculae*, a cargo del gremio de los flautistas que, según Varrón (texto 164), vagan por la ciudad (*uagantur per urbem*) durante tres días, ataviados con máscaras y largos vestidos de mujer (*stolae*). La festividad recuerda un antiguo suceso en el que los músicos fueron desterrados a Tíbur, siendo después redimidos y compensados por parte de las instituciones. El parecido que Varrón establece entre esta fiesta y los *Quinquatrus Maiores* de las ceremonias saliares (*ab similitudine maiorum*) nos invita a pensar que, a pesar de su aparente desorden, las procesiones de estos músicos tienen un componente rítmico y coreográfico importante:

(164) *Quinquatrus minusculae dictae Iuniae Idus ab similitudine maiorum, quod tibicines tum feriati uagantur per urbem et conueniunt ad Aedem Minervae* (“se llaman Quinquatros Menores los Idus de junio, por su parecido con los Mayores, porque los flautistas **andan de fiesta por la ciudad** y se reúnen en el templo de Minerva”, Varr. *ling.* 6,3)³⁹⁸

Como ésta, la mayoría de las fiestas mencionadas se caracteriza por licencias de todo tipo, incluida la bebida: en las *Saturnales* se dice que no hay una sola persona sobria en la ciudad (Hor. *sat.* 2,3,5) y el vino está también presente en las reuniones femeninas de la *Bona Dea* (Brower 1989: 327-336). En ambientes como estos, y sean cuales sean las orientaciones rituales de cada evento (cósmicas, de fertilidad, de ostentación, etc.), es de suponer que las danzas constituyen un elemento constante en su desarrollo.

Para empezar, el esquema festivo de las *Nonae Capratinae* en el campo, tan similar al de la fiesta de *Anna Perenna*, admite fácilmente la improvisación de danzas de forma natural por parte de los participantes. A su vez, los banquetes de las *Saturnales* pueden seguir la pauta de cualquier otro festín organizado a lo largo del año, con su *comissatio*,

³⁹⁸ Nótese aquí las connotaciones lúdicas que adquiere la palabra *uagare* en este contexto. Según recoge G. PICCALUGA (1965: 49), todas las fuentes que mencionan esta fiesta coinciden en el empleo del término (*uagare, uagatio*), que acaba constituyendo un contrapunto a las procesiones solemnes.

sus pequeños espectáculos y el entretenimiento de los comensales³⁹⁹. Luciano, por ejemplo, en su sátira dedicada a esta fiesta, señala que, entre las funciones del Rey de las Saturnales está la de ordenar a uno que bailase desnudo dando vueltas a la casa o que sedujera a las flautistas (Luc. *Sat.* 4). Más adelante añade, además, que debería estar prohibido contratar a bailarines novatos para el banquete:

(165) Ἐς τὸ συμπόσιον μήτε ὀρχηστὴν μήτε κιθαριστὴν αὐτοὺς ἄγειν ἄρτι μανθάνοντα ἐξέστω, ἢν τις ἐθέλῃ (“si alguien quiere meter en el banquete **un bailarín** o un tocador de cítara **novato**, no se le debe permitir”, Luc. *Sat.* 18)⁴⁰⁰

A su vez, el escándalo protagonizado por Clodio en las fiestas de la *Bona Dea* al disfrazarse de tañedora de cítara (*psaltria*) para colarse en casa de César, Pontífice Máximo, evidencia la presencia de música como parte del entretenimiento (texto 166) e, indirectamente, también de danza. Según relata Plutarco (*Caes.* 10,2), cuando una sirvienta de Pompeya encontró a Clodio por los pasillos así vestido le invitó a bailar (παίζειν) pensando que se trata de una mujer, hasta que por fin descubre su verdadero sexo⁴⁰¹:

(166) ipse ille maxime ludius, non solum spectator sed actor et acroama, qui omnia sororis embolia nouit, **qui in coetum mulierum pro psaltria adducitur**, nec tuos ludos aspexit in illo ardenti tribunatu suo nec ullos alios nisi eos a quibus uix uiuus effugit (“él mismo es, incluso, el mayor de los ludiones, no sólo espectador, sino también actor y artista, el que conoce todos los interludios de su hermana, **el que se hizo pasar por una citarista entrando en esta reunión de mujeres**, ese, durante su violento tribunado, ni asistió a tus juegos ni a ningún otro, a no ser a aquellos de los que escapó con vida”, Cic. *Sest.* 116)

³⁹⁹ J. I. GARAY (1996: 407), por ejemplo, considera estos banquetes como verdaderos ritos de inversión en sí mismos. Más adelante analizaremos en profundidad el papel de la danza como entretenimiento de la sobremesa. *Vid. infra* § VII.5.

⁴⁰⁰ Trad. J. ZARAGOZA (1990: 426).

⁴⁰¹ Aunque sabemos que este verbo griego significa también, como en latín, “tocar un instrumento”, son varios los estudiosos que se decantan por el término “danzar”. Cf. R. TURCAN (2001: 80) y E. CRESPO (1999: 183).

También en relación con la fiesta de la *Bona Dea*, Juvenal (texto 167) comenta la naturaleza obscena de las danzas (*lumbos incitat*) que improvisan las mujeres a las que compara con verdaderas bacantes por su estado de exaltación (*Priapi maenades*):

(167) nota bonae secreta deae, cum tibia lumbos / incitat et cornu pariter uinoque feruntur / **attonitae crinemque rotant ululantque Priapi / maenades.** o quantus tunc illis mentibus ardor / concubitus, quae uox saltante libidine, quantus / ille meri ueteris per crura madentia torrens! (“los misterios de la Buena Diosa son famosos porque la flauta estimula caderas y, a la vez, **estas Ménades de Priapo se dejan llevar por el cuerno y el vino, aullando y volteando, excitadas, sus cabellos.** ¡Ay! ¡Qué grande es entonces la pasión por yacer que aparece en sus mentes, qué voz, cuando baila el deseo, qué torrente de vino viejo cae por sus húmedas piernas!” Iuv. 6,314-319)

Parece claro, por tanto, que es el entorno lúdico el que invita a bailar a los participantes en estas fiestas y a gozar de una licencia alejada los *mores* romanos. Horacio (texto 88) refleja bien esta realidad cuando menciona a una matrona romana que baila (*moueri*), pudorosa, entre Sátiros, pero obligada (*iussa*) por el carácter festivo del momento (*festis diebus*)⁴⁰²:

(88) effutire leuis indigna tragoedia uersus, / ut **festis** matrona **moueri iussa diebus**, / intererit Satyris paulum **pudibunda** proteruis (“la tragedia que no debe parlotear versos frívolos se ruboriza, **pudorosa**, igual que una matrona **obligada a moverse en día de fiesta**, de estar en medio de los sátiros descarados” Hor. *ars* 231-233)

3.3. DANZAS AGRARIAS

El carácter del pueblo romano, tan ligado al campo en sus orígenes, tiende a mantener sus antiguas tradiciones y a conservar aquellos rituales orientados a asegurar los medios de subsistencia. Por esta razón, el calendario recoge toda una serie de ocasiones solemnes consagradas a las divinidades agrestes: el medio rural es, sin duda, uno de los escenarios más habituales en la celebración de estas antiguas festividades.

⁴⁰² En este caso, los escoliastas de Horacio hablan, por ejemplo, de los sacrificios de la Madre de los Dioses (Schol. Hor. *ars* 232), pudiéndose referir aquí a las fiestas de la *Bona Dea*.

Algunas de ellas, como las *Fordicidia*, se basan en simples sacrificios de víctimas o en la realización de ofrendas, pero la mayoría de los festivales celebrados en honor de los protectores del campo cuentan con un importante componente visual y dinámico, como es el caso de los saltos en las hogueras de las *Parilia* (Scullard 1981: 104), las procesiones de las *Robigalia* (Ov. *fast.* 4,905-910) y de las *Feriae Sementivae* (Ov. *fast.* 1,665-670) o la celebración de juegos públicos, como en las *Floralia* o las *Cerialia*.

Como no podía ser de otro modo, en estos rituales son frecuentes las danzas que sirven como medio para purificar los campos, asegurar una buena maduración de los frutos, velar por los animales, repeler las malas influencias y celebrar el éxito de las cosechas⁴⁰³. En todas las estaciones, la representación de danzas en las distintas fases del ritual parece ser un procedimiento reiterativo, sea cual sea su finalidad última.

3.3.1 Danza y locus amoenus

Uno de los problemas a la hora de analizar los textos que mencionan danzas rituales en un entorno rural tiene que ver con el hecho mismo de que idealizan las descripciones. En ocasiones, los poetas latinos mencionan estas danzas para crear una atmósfera acorde con la temática del relato (Harmon 1986: 1914). La danza es concebida, entonces, como un elemento religioso que simboliza, al mismo tiempo, el tópico de la paz, la alegría o el esplendor de la fiesta en tiempos pasados⁴⁰⁴. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el siguiente pasaje de Calpurnio Sículo (texto 168), que insiste en la tranquilidad de los montes (*pacem dat montibus*) y en la libertad de los pastores (*nullus obest*) expresada, precisamente, a través de sus danzas (*ter pede ferire gramina*). En los versos de Calpurnio se alaba, en concreto, el reinado de Nerón (*ecce per illum*) y la felicidad de una época sin guerras mediante el tópico del canto y la danza (*licet et cantare choreis*), habitual en toda la poesía pastoril:

(168) {AMYNTAS} Ille meis pacem dat montibus: ecce per illum, / seu cantare iuuat seu **ter pede lenta ferire** / **gramina**, nullus obest: **licet et cantare**

⁴⁰³ Cf., además, E. E. BURRISS [1931] 1974: 174) que señala que estos ritos danzados parecen tener una conexión simpatética con el crecimiento y la maduración de las mieses.

⁴⁰⁴ Sobre el universo rústico del poeta Tibulo, D. P. HARMON (1986: 1916) considera, por ejemplo, que el cumplimiento de una piedad pasada de moda genera la confianza de que todo está en orden. La celebración de determinadas danzas corales armoniosas y perfectas es, entonces, garantía de dicho orden.

choreis / et cantus uiridante licet mihi condere libro, / turbida nec calamos iam surdant classica nostros (“él concede a mis montes la paz: he aquí que, gracias a él, si yo quisiera cantar o **herir tres veces con mi pie la hierba flexible**, nadie me lo impediría. **Se me permite cantar entre danzas** y puedo esconder mi canto en la verdosa corteza: los furiosos toques de trompeta ya no ensordecen nuestras flautas”, Calp. ecl. 4,127-131)

La danza como referente inmediato de los rituales campestres se convierte, pues, en un tópico en sí mismo. Véase, si no, la siguiente descripción de un ritual rústico que podríamos considerar estándar (texto 169), en la que Propercio evoca las costumbres más extendidas de la vida del campo y hace partícipe a su amada de una típica danza que se desarrolla durante los sacrificios (*agrestis ante focos*). Puesto que Cintia es una joven de ciudad, ella se limita a imitar las danzas de los pastores (*choreas imitabere*):

(169) illic assidue tauros spectabis arantis, / et uitem docta ponere falce comas; / atque ibi rara feres inculto tura sacello, / haedus ubi agrestis corruet ante focos; / protinus **et nuda choreas imitabere sura**, / omnia ab externo sint modo tuta uiro (“allí verás, a menudo, los toros arar y cómo deja la vid su follaje a la docta hoz; allí también llevarás algo de incienso a un santuario descuidado, cuando caiga el cabrito ante los altares del campesino y, sin detenerte, **imitarás sus danzas con desnuda pierna**, a condición de que todo esté a salvo de un varón extraño”, Prop. 2,19,11-16)

Junto a estos bailes vinculados a un ambiente idealizado (Prop. 3,1,4; Verg. ecl. 6,27), existen numerosas referencias que, aun tratándose de alusiones poéticas, se corresponden con celebraciones reales. Las menciones, por ejemplo, al culto de Diana en el santuario de Nemi (textos 170 y 171) proporcionan una información bastante veraz sobre las fiestas que allí tenían lugar y, aunque no podemos asegurar que se trate de danzas vinculadas a las tareas del campo, el entorno silvestre es innegable: en los bosques de esta localidad de Ariccia se encuentra el templo de *Diana Nemorensis*, un lugar a donde peregrinan las mujeres en procesión ritual, se reúnen en coros y bailan al aire libre para ofrecer sus votos a la diosa. Estas danzas constituyen un mecanismo de súplica o devoción a Diana y se celebran para hacer promesas de todo tipo relacionadas, sobre todo, con el parto, la fertilidad y otras cuestiones de carácter más personal:

(170) hoc utinam spatiere loco, quodcumque uacabis, Cynthia! sed tibi me credere turba uetat, / cum uidet **accensis deuotam currere taedis / in nemus** et Triuiæ lumina ferre deae (“¡ojalá te pasees por ese lugar, Cintia, siempre que estés ociosa! Pero la multitud me prohíbe creerte, cuando te ve, devota, **corriendo con antorchas hacia el bosque** y llevando luces a la diosa Trivia”, Prop. 2,32,6-10)

Según Estacio (*silv.* 3,4,53-59), esta procesión tiene lugar el 13 de agosto, un día muy señalado para las familias, en el que todos se dirigen hasta el templo del lago Nemi. En la descripción de Ovidio (*fast.* 3,261-271) las mujeres adquieren un papel significativo dentro del culto, pues son las únicas integrantes que, engalanadas, acuden al templo llevando antorchas encendidas a la diosa. También Horacio (texto 171) otorga una importancia notable a las devotas femeninas cuando afirma que en el día de la fiesta todas ellas bailan (*ferre pedem / dare brachia ludentem*) y danzan en corro (*choreis*) para honrar a Diana⁴⁰⁵:

(171) me dulcis dominae Musa Licymniae / cantus, me uoluit dicere lucidum / fulgentis oculos et bene mutuis / fidum pectus amoribus; / **quam nec ferre pedem dedecuit choris / nec certare ioco nec dare brachia / ludentem nitidis uirginibus sacro / Dianae celebris die** (“la Musa quiso que yo cantara abiertamente dulces himnos para mi señora Licimnia, de ojos brillantes, y pecho leal a los amores correspondidos; **a ella le favorece llevar el paso entre los coros, disputar en el juego y mover sus brazos bailando entre las jóvenes radiantes, en el día consagrado a la ilustre Diana**”, Hor. *carm.* 2,12,13-20)

Además de las informaciones recabadas del sitio arqueológico de Nemi, el testimonio de cuatro poetas distintos corrobora la existencia de un auténtico ritual. Aunque los cuatro introducen licencias en sus respectivos relatos, todos ellos coinciden en la importancia de las danzas en las ceremonias ofrecidas a la diosa.

⁴⁰⁵ Aunque no sabemos con certeza cuál era, en realidad, la relación de las mujeres con el templo de Ariccia, existen numerosas evidencias para pensar que, al menos, tenían un rol muy activo: G. WISSOWA (1902: 199-200) y J. G. FRAZER ([1890] 1997: 23-25) subrayan la importancia de Diana en los momentos asociados al parto, mientras que G. DUMÉZIL (1966: 397-400) entiende dicha protección hacia las mujeres como un paso más dentro de los poderes que Diana presenta con respecto a toda la comunidad. Para una completa revisión de esta cuestión, cf. M. L. HÄNNINEN (2000: 45).

3.3.2 La purificación de los campos

En *De Agri Cultura*, Catón (*agr.* 141) recuerda la mejor manera de purificar (*lustrare*) los campos, una práctica necesaria para alejar del terreno las malas influencias, protegerlo de posibles amenazas y favorecer la buena maduración de los frutos: tras un recorrido circular por los límites de la parcela, se debe pronunciar una plegaria al tiempo que se realiza la *suouetaurilia*, es decir, el sacrificio de un cerdo, un cordero y un ternero.

Las procesiones lustrales en Roma son muy habituales pues se cree que tienen el poder de crear una barrera contra elementos malignos (Harmon 1986: 1949): al igual que en las campañas militares y en otras celebraciones públicas, el hecho de caminar en círculo tiene propiedades mágico-religiosas⁴⁰⁶. Por otro lado, el dinamismo implícito del término *lustrare* también puede hacer alusión al ciclo de los astros, al transcurrir del tiempo y, con ello, a la purificación simbólica de un lugar determinado (Piccaluga 1965: 117), de manera que es más que razonable pensar en estas procesiones como un vehículo efectivo para la expiación de un campo e, incluso, de una ciudad. Existen, pues, muchas razones para apreciar el significativo peso de la *lustratio* entre las costumbres de los agricultores romanos.

Algunos de los calendarios rústicos, como el *Menologium rusticum Colotianum*, y diversas menciones poéticas ponen de manifiesto la asiduidad de esta práctica como parte de las tareas del campo: Virgilio (texto 172), por ejemplo, incluye la procesión de una víctima alrededor de las mieses como parte de las celebraciones ofrecidas en honor a Ceres (*terque nouas circum eat fruges*), un sacrificio de purificación específico para el cultivo de cereales (*Cereri*):

(172) cui tu lacte fauos et miti dilue Baccho, / **terque nouas circum felix eat hostia fruges**, / **omnis quam chorus et socii comitentur ouantes** / et Cere-rem clamore uocent in tecta; neque ante / falcem maturis quisquam supponat aristis / quam **Cereri** torta redimitus tempora quercu / **det motus incompósitos** et carmina dicat (“... en cuyo honor mezclarás paneles con leche y dulce Baco, y **que, propicia, la víctima de tres vueltas alrededor de las mieses nuevas**

⁴⁰⁶ Cf. G. WISSOWA (1902: 327-329). Sobre la danza en círculo cerrado y las propiedades de encierro mágico, cf. G. P. KURATH (1972: 290-294).

y que todos los del coro y sus compañeros, acudan a tu casa dando voces y llamando a Ceres con estruendo; y que nadie introduzca la hoz en las espigas maduras antes **de haber ofrecido a Ceres unos movimientos no pautados** y haber recitado canciones, ceñidas las sienes con la corona de encina”, Verg. *georg.* 1,344-350)⁴⁰⁷

El propio Virgilio alude, también, a la purificación del terreno en dos pasajes de las *Bucólicas* que Servio (textos 173 y 174) comenta, ofreciendo de paso valiosas noticias acerca de esta procesión que denomina *ambaruale*:

(173) haec tibi semper erunt, et cum sollemnia uota / reddemus Nymphis, et **cum lustrabimus agros**: sic supra ‘cum faciam uitulam pro frugibus’. **‘lustrare’ hic circuire: dicit enim ambaruale sacrificium** (“esto será siempre para ti, cuando yo cumpla mis votos solemnes a las Ninfas y también **cuando haya lustrado los campos**: igualmente dice arriba «cuando sacrifique una ternera por las mieses». **«lustrare» es marchar alrededor de algo: por eso se llama sacrificio alrededor de los campos**”, Serv. *Auct. ecl.* 5,75)

(174) dicitur autem **hoc sacrificium ambaruale, quod arua ambiat uictima**: hinc ipse in georgicis **terque nouas circum felix eat hostia fruges**: sicut amburbale uel amburbium dicitur sacrificium, quod urbem circuit et ambit uictima (“Por otra parte, se dice que **este sacrificio es ‘ambaruale’ porque la víctima da vueltas alrededor de los campos**: de ahí que él mismo en las *Geórgicas* diga **«que la víctima feliz vaya tres veces alrededor de las nuevas mieses»**: así también se dice sacrificio ‘amburbale’ o ‘amburbium’, en el que la víctima circula y da vueltas alrededor de la ciudad”, Serv. *ecl.* 3,77)

Servio es uno de los pocos autores latinos que emplea el adjetivo *ambarualis* en referencia a este tipo de trayectoria⁴⁰⁸: considerando que *lustrare* no es sino un sinónimo

⁴⁰⁷ Para H. LE BONNIEC (1958: 143-144), esta víctima, que parece ser una cerda encinta, cumple un doble propósito, apotropaico y de fecundidad, dado el período de maduración de las espigas en el que tiene lugar el sacrificio.

⁴⁰⁸ Fuera de esta alusión, *ambarualis* sólo se menciona en la *Historia Augusta* cuando, de forma paralela al término *amburbium*, se explican una serie de métodos para purificar la ciudad en momentos de necesidad (Hist. Aug. *Aurelian.* 20,3).

de *circuire* (texto 173), el gramático concluye que este tipo de procesiones han de ser entendidas como *ambarualis* (“alrededor del campo”), porque en ellas la víctima circunda los campos (*quod arua ambiat uictima*).

Pese a la escasez de testimonios, muchos estudiosos sostienen que el calendario romano albergó una fiesta sin fecha fija (*Feria Conceptiua*) denominada, precisamente, *Ambarualia*, una procesión anual celebrada en torno al 29 de mayo de forma pública y privada, que tenía el fin de purificar los campos. En este sentido, Catón y Virgilio, estarían describiendo, a su juicio, lustraciones correspondientes a este festival, una interpretación no exenta de polémicas⁴⁰⁹.

Sea como fuere, el asunto que más nos interesa en este punto es, justamente, la importancia del movimiento esquematizado y procesional de los animales en forma circular y su finalidad mágico-religiosa. Así, en el primer pasaje de Virgilio recién citado (texto 172), la víctima va acompañada de un grupo de jóvenes (*omnis quam chorus et socii*) que, en un momento dado, ofrece a la diosa una suerte de baile improvisado (*motus incompósitos*), muy básico, pero tan necesario para el desarrollo propicio del cultivo como la propia *circumambulatio*. Esta danza constituye por sí misma una ofrenda ritual a Ceres (*det Cereri*) y ha de tenerse en cuenta dentro del mismo proceso ritual. De hecho, en su estudio sobre el culto a Ceres, Henri Le Bonniec (1958: 158-159) se plantea la posibilidad de que estas danzas sencillas y desordenadas sean, en realidad, un mecanismo para aplacar a la diosa o para entretenerla en los momentos previos a la recolección. De este modo, la siega transcurre sin contratiempos gracias a la mímica más o menos espontánea de los jóvenes campesinos⁴¹⁰.

El libro segundo del *Corpus Tibullianum* (texto 175) también se abre con un poema dedicado a la *lustratio* que reitera la importancia de la música y la danza como colofón a esta típica fiesta del *ager romanus*. Tibulo recrea el ambiente de diversión y alegría campestre que, tradicionalmente, sucede a esta ceremonia lustral:

⁴⁰⁹ Cf. G. WISSOWA (1902: 130), W. W. FOWLER ([1908] 2004: 124), H. LE BONNIEC (1958: 141-148) y H. H. SCULLARD (1981: 124-125). C. BENNET-PASCAL (1988: 532) considera, por su parte, que el término *ambarualis* es más bien un adjetivo descriptivo cuyo uso se puede aplicar en distintas ocasiones y no para denominar un solo festival. Para una bibliografía más detallada, cf. V. SALADINO (2004: 81-82).

⁴¹⁰ Ya comentamos este pasaje en el capítulo dedicado al léxico de la danza, junto con su correspondiente explicación por parte de Servio. *Vid. supra* § III.6.1 (textos 95 y 98).

(175) uos celebrem cantate deum pecorique uocate / uoce: palam pecori, clam sibi quisque uocet. / aut etiam sibi quisque palam: nam turba iocosa / obstreperet Phrygio tibia curua sono. / **ludite**: iam Nox iungit equos, currumque sequuntur / matris **lasciuo sidera fulua choro**, / postque uenit tacitus furuis circumdatus alis / Somnus et **incerto Somnia nigra pede** (“¡Cantad al dios celebrado e invocadle con vuestras voz en favor del rebaño! Que cada uno le invoque en público para el ganado, o en secreto para sí mismo. O también ¡en público para sí mismo! Pues aturde la multitud festiva y la flauta sinuosa, con su son frigio. **Bailad**: ya la Noche unce sus caballos y las doradas estrellas siguen al carro de su madre **con una danza desenfrenada**, y detrás vienen el Sueño silencioso, envuelto en oscuras alas, y las negras Ensoñaciones **con su paso indeciso**”, Tib. 2,1,83-90)

Desde el punto de vista del significado y de la importancia de los bailes como símbolo eficaz de purificación, estos versos nos interesan más que ningún otro pasaje⁴¹¹: entendida como una metáfora de la propia comitiva, la danza de las estrellas (*lasciuo sidera fulua choro*) simboliza, de alguna manera, aquellos *motus incompósitos* que Virgilio había descrito en las *Geórgicas*. Así, tras una invocación a la divinidad (*cantate, uocate*), esta retirada festiva -el término *ludite* ha de entenderse más como danza que como diversión-, constituye un elemento básico de los rituales agrícolas, si no como ofrenda para los dioses, al menos como reflejo de una actitud lúdica que facilita el buen transcurrir del evento⁴¹².

Como vemos, muchas de estas idílicas evocaciones de la fiesta se alejan, con frecuencia, de la realidad de los hechos⁴¹³: mientras que el primer pasaje virgiliano (texto

⁴¹¹ En otra estrofa, el poeta ya menciona la invención de danzas corales por parte de los agricultores, en una especie de catálogo sobre el origen de las distintas artes que se practican en el campo, incluida la danza (texto 44).

⁴¹² Y es que, según recoge D. P. HARMON (1986: 1946), los participantes han compartido el día con Ceres, con Baco y con los Lares y, con el sentimiento de haber cumplido bien los ritos, la música y el baile dan paso al silencio de la noche.

⁴¹³ H. H. SCULLARD (1981: 124-125) subraya, por ejemplo, la oposición que hay entre las explicaciones de la *lustratio* catoniana (*agr.* 141) y los relatos de Tibulo (2,1) y Virgilio (*georg.* 1,344-350), más centrados en el ambiente festivo del ritual que en los acontecimientos centrales del mismo. A. DE MARCHI ([1896] 2003: 107), por su parte, señala que se trata de un estilo poético muy vinculado a la vida de ciudad.

172) podría corresponderse con tres etapas distintas de los rituales a Ceres (Harmon 1986: 1948), el poema de Tibulo (texto 175) sólo se entiende como una visión personal de la liturgia, una transposición artística de la realidad (Le Bonniec 1958: 145), más orientada a celebrar el amor y la amistad en un marco religioso, arcaizante y utópico, que a señalar las verdaderas fases de la *lustratio*. Así y todo, lo que no ofrece ninguna duda es la ejecución constante de danzas en medio de estos ambientes festivos.

3.3.3 Los Hermanos Arvales y la Dea Dia

Danza y *lustratio* son también dos componentes habituales en la práctica ritual de los *Fratres Arvales*⁴¹⁴. Según recogen sus Actas y otras inscripciones relativas a este *collegium* entre los siglos I y III d. C., una de las actividades más características de su cofradía es la exhibición del *tripudium* (texto 68) en un lugar de las afueras de Roma consagrado a la *Dea Dia* (*lucus*). El complejo ritual de los *fratres* se celebra en días no fijados del mes de mayo anunciados con un plazo de seis meses y consiste en varios sacrificios en Roma y en el *lucus*, almuerzos, banquetes y actuaciones que concluyen con carreras de caballos (Scheid 2005: 92).

(68) ibi sacerdotes clusi succinti libellis acceptis carmen descendentes **tripodauerunt** in uerba haec (“entonces, los sacerdotes, encerrados, después de recibir los libros **bailaron** remangados al son de estas palabras recitando los versos”, CIL 06, 02104)

Por el parecido del nombre (*arualis*) con el término *arua* (“los campos”), por la fecha de celebración de la fiesta (también en mayo), por la fácil asociación de la diosa Ceres con la *Dea Dia* y por las víctimas de los sacrificios expiatorios, muchos autores asimilaron, ya en la Antigüedad, la fiesta lustral de los *Ambarualia* con la actividad pública de este colegio. Y es que, desde los testimonios de Varrón (texto 176) hasta los *excerpta* de Festo (Paul. Fest. p. 5) han persistido las confusiones relativas a la actividad de los *fratres*⁴¹⁵:

⁴¹⁴ Cf. G. WISSOWA (1902: 130-131), G. DUMÉZIL, (1966: 229-232), I. PALADINO (1988) y J. SCHEID (1975 y 2005), entre otros. Sobre el *carmen* de los *fratres*, véase, fundamentalmente, E. NORDEN ([1939] 1995).

⁴¹⁵ No entraremos ahora en la polémica surgida sobre la posible vinculación de estos rituales. Para una buena exposición de las distintas interpretaciones, cf. D. P. HARMON (1986: 1949-1955).

(176) *fratres aruales dicti qui sacra publica faciunt propterea ut fruges ferant arua: a ferendo et aruis fratres aruales dicti*. sunt qui a fratria dixerunt (“recibieron el nombre de hermanos aruales quienes hacen sacrificios públicos para que los campos den frutos: **se llaman hermanos aruales de llevar (fero) y campos (arua)**). Hay también quienes dijeron que el nombre viene de *fratria*”, Varr. *ling.* 5,85,5)

Bennet-Pascal (1988: 525-530) analiza la problemática de esta cadena de conexiones entre la *lustratio ambarualis* y los hermanos Arvales y, teniendo en cuenta los eventos que sí se desarrollan con certeza en el bosque de la *Dea Dia*, considera que esta hermandad no estuvo ligada a una festividad agrícola concreta sino que tuvo como principal tarea la de velar por el sitio sagrado de la diosa y ejecutar los sacrificios o expiaciones pertinentes ante las posibles amenazas externas, incluidas las purificaciones (*lustrationes*) en caso de necesidad. Es difícil, en cualquier caso, saber si muchas de las coincidencias que presenta esta fiesta con las *Ambarualia* son o no una mera casualidad.

Dejando de lado estos detalles que tienen que ver con la función y el emplazamiento del ritual, sabemos por las Actas que la danza de los Arvales no se celebran al aire libre como en las *Ambarualia* sino dentro del templo situado en el *lucus (ibi clusi)*. Se trata de un *tripudium* ejecutado al son de un antiguo *carmen* (*tripodauerunt in uerba haec*) que, por sus propias características, parece, más bien, un ejercicio guerrero. Ahora bien, si los *fratres* tienen una estructura jerárquica tan similar a la de otras cofradías como la de los Salios⁴¹⁶, ¿cuál es la razón que justifica su veneración a la *Dea Dia*? ¿Qué vinculación tiene esta danza con una diosa de la agricultura? Para responder a estas preguntas tenemos que tener en cuenta las reformas del culto introducidas por Augusto en torno al 28 a. C.

Efectivamente, parece que, en un primer momento, la tarea de la cofradía era asegurar el éxito de las batallas mediante violentas danzas de naturaleza guerrera. En los siglos I y II d. C., sin embargo, la hermandad de los Arvales sólo ofrece ceremonias orientadas a la protección del campo (García Calvo 1957: 389-394), ya que, tras la batalla de Accio, Augusto modifica las tareas de los Arvales en un proyecto de propaganda que, como en el caso de las *Geórgicas* pretende idealizar al típico campesino itá-

⁴¹⁶ Vid. *infra* § V.3.4.4.

lico y exaltar las virtudes de la vida del campo. De este modo, el culto arval, puesto ahora al servicio de la restauración nacional, celebra la frugal vida de los primeros habitantes de Roma, también campesinos, al tiempo que enfatiza el poder de la nueva nobleza con su participación directa en el colegio (Scheid 1975: 344-351).

La *Dea Dia*, entendida, en este punto, como divinidad de los campos o como diosa de la luminosidad (Scheid 2005: 92-93), tiene un puesto destacado como protectora de las actividades del colegio; de ahí que los Hermanos Arvales y sus danzas se vinculen cada vez más a la esfera del campo. Como medio de protección del terreno, para asegurar una buena maduración de los frutos o para expiar las faltas en el bosque sagrado de la diosa, el *tripudio* de los Arvales adquiere, por tanto, un nuevo significado ritual que traspasa los límites de lo militar⁴¹⁷.

Que la danza mantenga la misma forma coreográfica guerrera que había tenido en sus orígenes o que varíe con el paso del tiempo y el contacto con las divinidades agrícolas es una cuestión que no podemos resolver con los datos de que disponemos⁴¹⁸. Aun así, la reticencia de los romanos a cambiar sus tradiciones religiosas, la importancia, en este caso, de seguir con su danza las palabras recogidas en los libros sagrados (*tripodauerunt in uerba haec*) y el hecho mismo de que ni siquiera el *carmen* variase con el paso de los siglos -prueba de ello es que lo cantan sin saber qué significa- son razones suficientes para imaginar que el *tripudim* de los Arvales no debió sufrir demasiadas transformaciones⁴¹⁹. Bajo la apariencia de estos rasgos militares los participantes de la danza mostraban, entonces, el verdadero estatus de la aristocracia romana.

3.3.4 Las fiestas de la vendimia

La segunda *Bucólica Einsidlense* contiene un alegato a la paz, sin guerras civiles, y que, como en tantas otras composiciones de este género, se asocia a la vida en el cam-

⁴¹⁷ J. BAYET ([1969] 1999: 85) habla, incluso, de un “despertar telúrico” provocado por las danzas y carreras de caballos.

⁴¹⁸ Cf. P. BOYANCÉ (1972: 320-321). Recordemos, además, que el dios Marte también se relaciona con la fertilidad de los campos, de ahí que aparezca invocado también en la ceremonia de las *Ambarualia*.

⁴¹⁹ Una sugerente hipótesis sobre la forma del *tripudio* en función al contenido de los versos del *carmen* puede encontrarse en la interpretación que A. GARCÍA CALVO (1957: 410-448) hace de esta composición. Las formas que aquí se recogen pertenecen al estadio “guerrero” de la danza.

po y a la celebración de ritos agrarios. En ella, el autor introduce una escena de corte dionisiaco que simboliza el estado perfecto de felicidad en el que se encuentran los protagonistas y que tiene como principal referente la fiesta, la danza y la música de las Menálides (*Maenalides teneras ducunt per sacra choreas*). Hacia la mitad del poema, el pastor Mistes describe una vendimia mezclando estos elementos mitológicos con situaciones reales, como el sacrificio del macho cabrío en honor Baco, que cuelga típicamente de un árbol tras ser despellejado (*pendet sacer hircus*):

(177) {MYSTES} cernis ut attrito diffusus cortice Bacchus / annua uota ferat
sollemnisque imbuat aras? spirant templa mero, resonant caua tympana palmis,
/ Maenalides **teneras ducunt** per sacra **choreas**, / tibia laeta canit, pendet sacer
hircus ab ulmo / et iam nudatis ceruicibus exuit exta (“¿Ves que Baco, desparra-
mado por el corcho gastado, ofrece sus votos anuales y baña los solemnes alta-
res? Los templos huelen a vino, resuenan con palmas los huecos tamboriles, las
Menálides **guían delicadas danzas** entre los lugares sacros, alegre la flauta suena
y cuelga del olmo un cabrito sagrado que, a través del cuello descubierto, deja ver
sus entrañas”, *Buc. Eins.* 2,15-20)

Aunque idealizada, el poeta dibuja su particular visión de la fiesta de la vendimia, a medio camino entre la fantasía y la realidad. Aun así, existen razones para pensar que, al margen de las evocaciones poéticas, la fiesta de la uva en otoño es una celebración similar a la que aquí se describe y que, entre otras formas de diversión, incluye de nuevo la improvisación de danzas y bailes⁴²⁰. Al fin y al cabo, no hay que olvidar que Baco, el dios del vino, tiene un extraordinario poder como bailarín y agitador de los coros: una de las versiones del mito de Icaro (texto 178), por ejemplo, relata que éste obligó a bailar a sus compañeros (*circum eum saltare coegisse*) tras beber el vino que había introducido en la piel de un carnero (*ex pelle eius utrem fecisse*):

(178) nonnulli hunc Icarum Erigones patrem dixerunt, cui propter iustitiam et
pietatem existimatur Liber pater uinum et uitem et uuam tradidisse, ut ostende-

⁴²⁰ Aparte de las *Meditrinalia* en los *Idus* de octubre, cuando se probaba el vino nuevo del año, el resto de fiestas oficiales relacionadas con Baco datan de otras estaciones del año que nada tienen que ver con el período de vendimia: las *Liberalia*, fiesta muy significativa para jóvenes que adquirirían la toga viril, tenían lugar en marzo, mientras que las *Vinalia* se celebraban en abril y agosto, momentos en que se catában los vinos de años anteriores. Para una aproximación a estas últimas, cf. G. WISSOWA (1902: 101-102).

ret hominibus quomodo sereretur, et quid ex eo nasceretur; et, cum esset natum, quomodo id uti oporteret. Qui cum seuisset uitem et diligentissime administrando floridam facile fecisset, dicitur hircus in uineam se coniecisse et, quae ibi tenerima folia uideret, decerpsisse. Quo facto, Icarum animo irato tulisse eumque interfecisse, et ex pelle eius utrem fecisse ac uento plenum praeligasse, et in medium proiecisse suosque sodales **circum eum saltare coegisse**. Itaque Eratosthenes ait: Ἰκαρίου ποσὶ πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο (“algunos dijeron que este Icario era el padre de Erígone y se cree que, por su sentido de la justicia y su piedad, el Padre Líber le entregó el vino, la vid y la uva, para que les enseñase a los hombres cómo producirlo, qué se obtenía de él y, una vez obtenido, de qué modo había que emplearlo. Después de que éste hubiera plantado la vid y la hubiera hecho florecer fácilmente con sus pertinentes cuidados, se dice que un cabrito se metió en el viñedo y que al ver allí unas hojas tiernísimas, las arrancó; por este motivo, Icario muy enfadado se lo llevó y lo mató; con su piel fabricó un odre y lo ató lleno de aire, lo lanzó en medio de sus compañeros y **los exhortó a bailar alrededor de él**. De ahí que Eratóstenes dijera «a los pies de Icario bailaron por primera vez en torno al macho cabrío», Hyg. *astr.* 2,4,2)⁴²¹

Todas las variantes de este mito aluden a la danza como una actividad asociada al vino de Dioniso, un motivo recurrente en el resto de representaciones del dios y de su culto. Es el vino transmitido por el propio Baco a los agricultores (*Bacchus agricolae dedit*) el que suscita la danza alegre, improvisada y a veces frenética de sus festivales⁴²²:

(179) ille liquor docuit uoces inflectere cantu, / **mouit et ad certos nescia membra modos**, / **Bacchus** et **agricolae** magno confecta labore / pectora tristitiae dissoluenda **dedit** (“aquel líquido enseñó a modular las voces para el canto y

⁴²¹ En la versión más conocida, los pastores que beben el vino fabricado por Icario empiezan a bailar, pero se sienten tan extraños y ridículos que creen haber sido envenenados, por lo que acaban matando a su compañero. Cf. G. CASADIO (1999: 13-14).

⁴²² Sobre el vino y la danza como elementos destacados (y vinculados) en el mundo dionisiaco cf. W. F. OTTO ([1933] 2006: 107-108). G. CASADIO (1999: 11-43), por su parte, plantea un completo panorama del papel del vino en las representaciones de Dioniso, así como en sus respectivas formas de culto, destacando las *Dionisias Rústicas*, las *Leneas* y las *Antesterias*, entre otras fiestas de especial importancia para la danza y el vino. Sobre danzas dionisiacas en general, cf. M. H. DELA-VAUD-ROUX (1988 y 1995) y T. J. SMITH (2004).

movió sus miembros desacostumbrados al son de ciertos ritmos: Baco se lo dio al agricultor para aliviar de tristeza sus corazones abatidos por tanto trabajo”, Tib. 1,7,37-40)

Es muy probable, por tanto, que durante las celebraciones asociadas al consumo y producción del vino hubiera algún tipo de recreación de escenas dionisiacas donde se imita al dios y su cortejo, ataviados con ropajes especiales o, como veremos en el caso de las fiestas de Fauno, danzando alegremente por los prados⁴²³. Resulta ilustrativo, en este sentido, el pasaje de Tácito (texto 180) en el que cuenta cómo Mesalina se atrevió a representar en sus jardines una fiesta privada de la vendimia donde todos los invitados vestían atuendos dionisiacos y bebían mientras danzaban (*adsultabant*), aplastaban las uvas e imitaban el éxtasis de las bacantes (*insanientes*)⁴²⁴:

(180) at Messalina non alias solutior luxu, adulto autumno **simulacrum uindemiae** per domum celebrabat. urgeri prela, fluere lacus; et feminae pellibus accinctae **adsultabant** ut sacrificantes uel insanientes Bacchae; ipsa crine fluxo thyrsus quatiens, iuxtaque Silius hedera uinctus, gerere cothurnos, iacere caput, strepente **circum procaci choro** (“en cuanto a Mesalina, nunca antes tan despreocupada en los excesos, celebró **un simulacro de la vendimia** en su casa cuando el otoño ya estaba avanzado. Se oprimían la prensas, rebosaban los lagares y las mujeres, ataviadas con pieles, **bailaban** como las bacantes en su sacrificio o en su locura; ella misma, con el cabello suelto y agitando el tirso junto a Silo, que ceñía la hiedra, llevaba coturnos y **sacudía la cabeza** en medio de un estrepitoso y procaz coro”, Tac. *ann.* 11,31,10)

Celebrada en los jardines de una casa (*per domum*) y pasado ya el período de la vendimia (*adulto autumno*), la fiesta de la emperatriz constituye un ejemplo de los caprichos de la alta sociedad que, inspirada por la poesía de su tiempo (Henrichs 1978:

⁴²³ Vid. *infra* § V.3.3.6. A. HENRICHs (1978: 158) presupone este tipo de situaciones y mascaradas en las vendimias de Grecia e Italia, pero aclara que los vendimiadores no se vestían sistemáticamente de Sátiros y Ménades, aunque a veces actuaran como tales.

⁴²⁴ Más adelante profundizaremos en el *Menadismo* romano en general. Vid. *infra*. § V.3.5.2.

157-158), recrea a su modo escenas de corte bucólico (*simulacrum uindemiae*)⁴²⁵. Aunque Mesalina parece confundir la recolección de la uva con cuadros de bacantes mitológicas y acaba representando una desenfadada pantomima (*gerere cothurnos, iacere caput, strepente circum procaci choro*), su improvisado festival podría reflejar una realidad más o menos habitual en el mundo rural, es decir, la evocación de vendimias míticas en la verdadera fiesta de los campos.

En efecto, Oesterley ([1923] 2002: 4) subraya los poderes mágicos de la danza imitativa entre los pueblos de la Antigüedad y entre los bailes que representan los movimientos propios del trabajo en el campo incluye, por supuesto, las danzas de la vendimia. Estas exhibiciones tenían lugar, seguramente, después de la prensa y se basaban en la imitación de estas escenas mitológicas o en la recreación de las actividades practicadas durante la propia vendimia (recolección de la uva, carga de cestos, pisado, bebida), de suerte que la danza se convertía en una mimesis estilizada de las actividades cotidianas.

Así, en el relato de *Dafnis y Cloe* (texto 181), Longo menciona la llegada de un personaje a la fiesta de Dioniso, el viejo Driante, que comienza a bailar una danza de lagar (ἐπιλήνιον ὄρχησιν ὠρχήσατο), imitando todas las poses relativas a la vendimia. Tras él, son los protagonistas de la novela quienes ejecutan otra danza de temática dionisiaca:

(181) οἱ μὲν οὖν ἄλλοι σιωπῇ κατέκειντο τερπόμενοι· Δρύας δὲ ἀναστὰς καὶ κελεύσας συρίζειν Διονυσιακὸν μέλος, **ἐπιλήνιον αὐτοῖς ὄρχησιν ὠρχήσατο**· καὶ ἔωκει ποτὲ μὲν τρυγῶντι, ποτὲ δὲ φέροντι ἀρρίχους, εἴτα πατοῦντι τοὺς βότρυς, εἴτα πληροῦντι τοὺς πίθους, εἴτα πίνοντι τοῦ γλεύκους. Ταῦτα πάντα οὕτως εὐσχημόνως ὠρχήσατο Δρύας καὶ ἐναργῶς, ὥστε ἐδόκουν βλέπειν καὶ τὰς ἀμπέλους καὶ τὴν ληνὸν καὶ τοὺς πίθους καὶ ἀληθῶς Δρύαντα πίνοντα. Τρίτος δὴ γέρων οὗτος εὐδοκιμήσας ἐπ'ὄρχήσει, φιλεῖ Χλόην καὶ Δάφνιν· **οἱ δὲ μάλα ταχέως ἀναστάντες ὠρχήσαντο τὸν μῦθον τοῦ Λάμωνος**. Ὁ Δάφνις Πᾶνα ἐμιμεῖτο, τὴν Σύριγγα Χλόη· ὁ μὲν ἰκέτευε πείθων, ἡ δὲ ἀμελοῦσα ἐμειδία· ὁ μὲν ἐδίωκε καὶ ἐπ' ἄκρων τῶν ὀνύχων ἔτρεχε τὰς χηλὰς μιμούμενος, ἡ δὲ ἐνέφαινε τὴν κάμνουσαν ἐν τῇ φυγῇ. Ἐπειτα Χλόη μὲν εἰς τὴν ὕλην ὥς εἰς ἔλος κρύπτεται, (“los demás, complacidos,

⁴²⁵ Algunos autores creen que es el propio Tácito quien, en este caso, exagera los caprichos de Mesalina convirtiendo la escena en una auténtica referencia teatral, ya que ni Suetonio (*Claud.* 26,2) ni Dión Casio (61,31,3) mencionan aquí los elementos dionisiacos. Cf. F. SANTORO L'HOIR (2006: 235-237) y K. T. VON STACKELBERG (2009: 610 ss.).

seguían recostados y en silencio, pero Driante se alzó e, invitándolo a tocar un aire dionisiaco, **les bailó una danza de la vendimia**. Figuraba unas veces vendimiar, otras cargar con capachos, luego pisar los racimos, luego llenar las cubas y luego ya beber el mosto. Todas estas figuras las bailó Driante con gracia tal y tanta vida que creían estar viendo las vides, el lagar, las cubas y a Driante bebiendo de verdad. Éste fue el tercer viejo, pues, que así se ganó los aplausos con su danza y dio un beso a Cloe y a Dafnis. **Y ellos muy puestos se levantaron para bailar la historia que contó Lamón**. Dafnis hacía de Pan, de Siringa Cloe. El uno suplicaba con voluntad de seducirla; la otra, desdeñosa, sonreía. Él la acosaba y corría de puntillas simulando unas pezuñas; ella mostraba la fatiga de la huída. Después Cloe se oculta, como en una ciénaga, en el bosque”, *Longus* 2,36-37)⁴²⁶

Por la procedencia de estos personajes y el período en que Longo redactó su obra (s. II d. C.), sabemos que las danzas aquí descritas son más bien pantomimas, un hecho que corroboran, además, las escenas narradas en el curso de su danza (la historia de Pan y Siringa). En este sentido, la normalidad con la que todos parecen asistir a su actuación hace pensar que, quizás, estas pantomimas son fruto de danzas anteriores, más toscas, improvisadas, de naturaleza rural y habituales en este período del año: en un proceso gradual, estos bailes primitivos habrían dado lugar a la danza mimética de Driante y, posteriormente, a otras piezas más complejas de tipo pantomímico, como la que aquí protagonizan Dafnis y Cloe.

Comparada con la escena que describe la *Bucólica Einsidlense* (texto 177), esta fiesta responde a una realidad más verosímil que, como reconoce Henrichs (1978: 158), pudo haberse mantenido en las zonas orientales del imperio durante siglos. En el canon 62 del *Segundo Concilio Trullano* (texto 182) se prohíben expresamente las danzas ejecutadas según la costumbre antigua (γυναικῶν γενομένης ὀρχήσεις καὶ τελετὰς κατὰ τι ἔθος παλαιὸν), los disfraces satíricos (μήτε προσωπεῖα κωμικὰ ἢ σατυρικὰ ἢ τραγικὰ) o la invocación a Baco durante el pisado de la uva (τὸ τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου ὄνομα τὴν σταφυλὴν ἀποθλίβοντας ἐν ταῖς ληνοῖς ἐπιβοᾶν):

(182) ἔτι μὴν καὶ τὰς ὀνόματι τῶν παρ’ Ἑλλήσι ψευδῶς ὀνομασθέντων θεῶν ἢ ἑξ ἀνδρῶν ἢ γυναικῶν γενομένης ὀρχήσεις καὶ τελετὰς κατὰ τι ἔθος παλαιὸν καὶ ἄλλότριον τοῦ τῶν Χριστιανῶν βίου ἀποπεμπόμεθα, ὀρίζοντες μηδένα ἄνδρα

⁴²⁶ Trad. M. BRIOSO & E. CRESPO (1982: 88).

γυναικείαν στολήν ἐνδιδύσκεσθαι ἢ γυναῖκα τοῖς ἀνδράσιν ἀρμόδιον, **ἀλλὰ μήτε προσωπεῖα κωμικὰ ἢ σατυρικὰ ἢ τραγικὰ ὑποδύεσθαι μήτε τὸ τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου ὄνομα τὴν σταφυλὴν ἀποθλίβοντας ἐν ταῖς ληνοῖς ἐπιβοᾶν** μηδὲ τὸν οἶνον ἐν τοῖς πίθοις ἐπιχέοντας, ἀγνοίας τρόπῳ ἢ ματαιότητι τὰ τῆς μανιώδους πλάνης ἐνεργοῦντας (“además rechazamos **las danzas practicadas por hombres o por mujeres en nombre de aquellos a los que los griegos llaman falsamente dioses y los rituales realizados según la costumbre antigua** y ajena a la vida de los cristianos determinando que no haya ni un solo hombre que se vista con ropa de mujer o ninguna mujer vestida como los hombres. **Tampoco se pueden poner máscaras cómicas, satíricas o trágicas ni invocar en los lagares el nombre del despreciable Dioniso cuando exprimen la uva** ni derramar el vino en las tinajas haciendo cosas que provienen del extravío de los arrebatados de forma ignorante o con vanidad”, CCP[691-692] *Can.* 62)

Aunque se trata de textos de procedencia griega, los dos pasajes (textos 181 y 182) ponen de manifiesto la relativa normalidad de estas danzas espontáneas como parte de la vendimia y de otras celebraciones relacionadas con el consumo del vino, que tienen también una presencia destacada en el *ager romanus*. Así, Virgilio describe en las *Geórgicas* (texto 183), un momento de las *Vinalia* en el que unos jóvenes saltan alegres por los prados (*mollibus in pratis saluere*) mientras otros improvisan versos fáciles ataviados con máscaras (*oraque corticibus sumunt horrenda cauatis*). La mención al cabrito en honor a Baco (*Baccho caper*) o la alusión a los festivales de la escena (*ineunt proscaenia ludi*)⁴²⁷ muestran que las fiestas del vino en Grecia o en Roma comparten un sustrato común con la danza como uno de sus rasgos característicos:

(183) non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris / caeditur et ueteres
ineunt proscaenia ludi, / praemiaque ingeniis pagos et compita circum / Thesi-
dae posuere, atque inter pocula laeti / **mollibus in pratis unctos saluere per
utres** / nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni / uersibus incompitis ludunt
risuque soluto, / **oraque corticibus sumunt horrenda cauatis**, / et te, Bacche,
uocant per carmina laeta, tibique / oscilla ex alta suspendunt mollia pinu (“no
por otra falta se inmola en todos los altares un cabrito en honor a Baco y los anti-

⁴²⁷ Sobre la vinculación de las danzas teatrales con este tipo de fiestas dionisiacas remitimos de nuevo a los versos de Tibulo (texto 44).

guos festivos ocupan la escena: alrededor de los pagos y en las encrucijadas los descendientes de Teseo ofrecen premios al ingenio y, alegres, entre copa y copa, **saltan por los blandos prados, encima de los ricos odres**. Y no menos los colonos de Ausonia, gentes venidas de Troya, se divierten con sus versos toscos y la risa floja, **llevando caretas horrendas hechas de huecas cortezas**; y a ti, oh Baco, te invocan con alegres himnos, y del alto pino suspenden blandas figurillas para ti”, Verg. *georg.* 2,380-389)⁴²⁸

3.3.5 La protección del ganado: los Lupercos

Expuesto a grandes peligros, al acecho de alimañas y a las adversidades del clima, el ganado necesita también de la protección de los dioses. Por ello, los granjeros realizan sacrificios y celebran fiestas específicas para velar por sus animales y asegurar, de paso, una buena procreación (Piccaluga 1965: 124). Así, además de los *Parilia* de abril, festividad de los pastores, los romanos celebran desde muy temprano una fiesta de purificación orientada, fundamentalmente, a defender los rebaños y ahuyentar a los lobos: la ceremonia de los Lupercos⁴²⁹.

Las *Lupercalia* del 15 de febrero están estrechamente ligados a los orígenes agrícolas del pueblo romano y constituyen una ocasión ritual muy señalada primero en el entorno rural⁴³⁰, y luego en el desarrollo cívico y político de la ciudad de Roma, importancia que se desprende de su valor expiatorio y de la espectacularidad de sus ritos.

⁴²⁸ Sobre la acción de saltar sobre los odres, Servio (*georg.* 2,384) añade que, mientras tanto, se decía la expresión “*salio salui*” en referencia a una práctica apotropaica que tenía que ver con el hecho de ultrajar (*ad insultationem*) los cadáveres de estos machos cabríos (*mortuorum caprorum*) que, recordemos, habían destrozado la vid en el mito de Icaro (texto 178). Para más información de prácticas similares *vid. supra* § III.2.4 (textos 23 a 25).

⁴²⁹ G. ROMANO (2005: 89) asegura que casi todas las hipótesis de la etimología de este término contienen la palabra *lupus* (*lupus-hircus*, *lupus-arcere*, etc.). Para M. P. NILSSON (1956: 133), no cabe duda de que se trata de la expresión *lupus-arceo* (“ceux qui écartent les loups”). Para más información sobre su etimología *cf.* K. KERÉNYI (1950: 351-363) y G. DUMÉZIL (1966: 341-342).

⁴³⁰ *Cf.* F. COARELLI (1983: 275) que habla del estadio pre-agrícola y pastoril ligado a esta fiesta. Varias son las razones que justifican el origen rural de la fiesta: se celebraba en la Gruta del Lupercal (texto 185), se veneraba al dios Fauno, divinidad de los pastores (*Ov. fast.* 2,268) y los participantes vestían con taparrabos hechos de cuero, atuendo que convertía a los Lupercos en hombres semi-salvajes (*Serv. Aen.* 8,343). Según M. P. NILSSON (1956: 135) cuando la ciudad de Roma empezó a expandirse, este rito se fue haciendo cada vez más urbano.

Además, con el tiempo, esta fiesta se irá revelando como una de las principales ocasiones en las que la juventud romana celebra su ingreso en la sociedad⁴³¹.

Como los Salios, los Fetiales y los Arvales, los Lupercos constituyen una de las cofradías más representativas del culto romano. Aunque no hay un acuerdo unánime en cuanto a su origen, es un hecho innegable la antigüedad del colegio, ya que todas las fuentes coinciden en señalar que su actuación es anterior, incluso, a la fundación de Roma⁴³². El colegio está integrado por miembros de la clase aristocrática que forman dos grupos -se amplían a tres en tiempos de Julio César- con la función de correr de un lado a otro en torno al Palatino (*oppidum Palatinum gregibus humanis cinctum*), semidesnudos (*nudis*), y golpear con una tira de piel a las mujeres que encuentran a su paso a fin de lograr un efecto fertilizador:

(184) ego magis arbitror Februarium a die februato, quod tum februatur populus, **id est lupercis nudis lustratur antiquum oppidum Palatinum gregibus humanis cinctum** (“yo más bien creo que febrero viene de día purificado, porque entonces es purificado el pueblo, es decir, **porque el antiguo recinto fortificado del Palatino, rodeado de rebaños humanos, es recorrido para su purificación por los lupercos desnudos**”, Varr. *ling.* 6,34)

La ceremonia tiene el objeto de expulsar las malas influencias y, por tanto, de purificar el entorno. En este sentido, es la tira de piel de macho cabrío (*pellem capri ueteres februm uocabant*) la que se considera un instrumento mágico-religioso⁴³³ pues, según atestigua Varrón (texto 185), esta especie de látigo se denomina en sabino, precisamente, *februm*, es decir, “purificación” (*purgamentum*):

⁴³¹ Sobre las *Lupercalia* como fiesta de carácter iniciático cf. G. PICCALUGA (1965: 154-157). Estas fiestas podrían tener una vinculación con las *Liberalia* del 17 de marzo y la danza de los Salios dos días después. Vid. *infra* pp. § V.3.4.4.

⁴³² Mientras unos atribuían su origen a los Arcadios de Evandro (Ov. *fast.* 2,271-279), otros estaban convencidos de que los primeros Lupercos fueron, precisamente, Rómulo y Remo (Val. Max. 2,2,9). Para una repaso de todas las versiones cf. Plutarco (*Rom.* 21).

⁴³³ Cf. G. WISSOWA (1902: 483 ss.), R. TURCAN (2001: 64-65), G. ROMANO (2005: 90). G. DUMÉZIL (1966: 342) comenta la dificultad de distinguir si el rito era purificadorio o de fecundidad.

(185) Lupercalia dicta, quod in Lupercali Luperci sacra faciunt. rex cum ferias menstruas nonis februariis edicit, hunc diem **februatum** appellat; **februm Sabini purgamentum**, et id in sacris nostris uerbum non ignotum: nam **pellem capri**, cuius de loro caeduntur puellae Lupercalibus, ueteres **februm** uocabant (“se dice *Lupercales* porque en el Lupercal celebran sus ritos los Lupercos. Como el rey anuncia las fiestas del mes el día cinco de febrero, a este día se le llama «**purificado**»; **februm en sabino es purificación** y esta palabra no es ajena a nuestras ceremonias pues los antiguos llamaban **februm a la piel de macho cabrío** de la que se hace el látigo con el atizar a las muchachas en las Lupercales”, Varr. *ling.* 6,13)

Además de Varrón, otros autores, como Ovidio en su particular explicación de los *Fastos* (Ov. *fast.* 2,31), utilizan el término *lustrare* para definir la actuación de los Lupercos y sus movimientos circulares⁴³⁴, pero es la descripción de Tito Livio la que más parece incidir en la naturaleza lúdica y espectacular (*ludicrum*) de esta fiesta de purificación, caracterizada, sobre todo, por la carrera errante y alocada de los jóvenes cofrades (*per lusum atque lasciuam currerent*):

(186) iam tum in Palatio monte Lupercal hoc fuisse ludicrum ferunt, et a Palanteo, urbe Arcadica, Pallantium, dein Palatium montem appellatum; ibi Euantrum, qui ex eo genere Arcadum multis ante tempestatibus tenuerit loca, sollemne allatum ex Arcadia instituisse ut nudi iuuenes Lycaeum Pana uenerantes **per lusum atque lasciuam currerent**, quem Romani deinde uocarunt Inuum (“cuentan que ya entonces en el monte Palatino existía esta fiesta Lupercal, y que el monte es llamado así de Palancia, ciudad de la Arcadia, Pallancio y luego Palatino. Allí Evandro que, de este linaje de Arcadios, había ocupado mucho antes el lugar, había instituido una celebración anual de la Arcadia, por la que jóvenes desnudos, adoradores de Pan Liceo, al que luego los romanos llamarían Inuo, **corrían en medio de la diversión y el desenfreno**”, Liv. 1,5,1-4)

Términos como *lusum* o *ludicro* denotan, además, el comportamiento inusual de los Lupercos al correr, como si vagasen sin rumbo. Esta imagen, transmitida también en

⁴³⁴ Vid. *supra* § V.3.3.2.

otros textos⁴³⁵, hace pensar en la actividad de los *sodales* como un ejemplo más de danza ritual acorde con nuestra definición⁴³⁶: la actitud festiva de estos participantes trasciende también a su ejercicio y se transmite físicamente, una situación que refleja bien el verbo *ludo*. Siglos después, Tertuliano recordará la estrecha relación entre los Lupercos y la danza al afirmar que Varrón los llamaba, precisamente, *ludiones*, es decir, bailarines (Zucchelli 1964: 13-14):

(107) sed etsi Varro **ludios a ludo**, id est a lusu, interpretatur, **sicut et lupercos ludios appellabant**, quod ludendo discurrant, tamen eum **lusum** iuuenum et diebus festis et templis et religionibus reputat (“pero aunque Varrón explica **ludión a partir de ludo**, es decir, de *lusus*, **como también llamaban ludiones a los Lupercos**, porque bajan corriendo alegremente, aun así, asocia **este juego** de jóvenes a los días de fiesta, a los templos y a los ritos”, Tert. *spect.* 5)⁴³⁷

Ligado, pues, a una fiesta y un culto determinado, este espectáculo lúdico se caracteriza por un tipo de movimiento diferente, un *discurrere* muy particular que, por sus propias características y su funcionamiento desordenado⁴³⁸, nada tiene que ver con las carreras habituales; se trata, más bien, de una peculiar forma de danza ritual⁴³⁹.

⁴³⁵ Valerio Máximo (2,2,9), por ejemplo, habla de la disposición exultante de los Lupercos.

⁴³⁶ Vid. *supra* § II.1. La carrera de los Lupercos se corresponde con la definición de danza de F. NAEREBOUT que aquí seguimos: es, ante todo, un movimiento intencionado del cuerpo y, por ello, excepcional, una actuación que difiere de una simple carrera. Sobre las distintas posibilidades de carrera, G. PICCALUGA (1965: 47-49) distingue la competición, la carrera desordenada o el desfile solemne.

⁴³⁷ Sobre el término *discurrere*, B. ZUCHELLI (1964: 14) sostiene que pudo haber tenido un marcado sentido técnico en relación a los Lupercos.

⁴³⁸ Sobre el desorden ritual propio de ésta y otras fiestas de finales de año cf. F. COARELLI (1983: 275).

⁴³⁹ No en vano Dión Casio (44,11) las denomina, precisamente, las “Gymnopedias Liceas” (Λυκαίων γυμνοπαιδία), estableciendo así un inequívoco parangón con estas danzas iniciáticas lacedemonias. Vid. *supra* § V.3.4.

3.3.6 Las fiestas de Fauno

Al mismo dios venerado por los Lupercos está consagrada la fiesta de las *Faunalia* en diciembre⁴⁴⁰. Aunque ningún calendario proporciona información concreta sobre ella (Scullard 1981: 201), estamos ante una de las festividades rurales más típicas que no trasciende al ámbito urbano y se mantiene siempre como día de los pastores y labradores.

La celebración de las *Faunalia* sólo figura como tal en un pasaje de Horacio y, por los comentarios de Porfirión, sabemos que tienen como objeto cuidar a los animales. Como no podía ser de otro modo, sus actividades cuentan con un importante componente festivo, traducido en la ejecución de cantos y danzas:

(72) ludit herboso pecus omne campo, / cum tibi nonae redeunt Decembres;
/ festus in pratis uacat otioso / cum boue pagus; / inter audacis lupus errat ag-
nos, / spargit agrestis tibi silua frondes, / **gaudet inuisam pepulisse fossor /**
ter pede terram (“el rebaño entero retoza en el herboso campo, cuando vuelven
a ti las Nonas de diciembre; vagan por los prados los alegres aldeanos mientras
está el buey ocioso; el lobo se pasea entre atrevidos corderos, el bosque agreste
esparce para ti su hojarasca y **goza el cavador al golpear tres veces con su pie**
la odiada tierra”, Hor. *carm.* 3,18,13-16)

A pesar de sus rasgos poco definidos, Fauno se caracteriza por su naturaleza agreste (Verg. *georg.* 1,10), por ser el dios de las bromas y las chanzas, por sus capacidades proféticas (Ov. *fast.* 4,649 ss.), por su actitud desmedida con las mujeres (Hor. *carm.* 3,18,1) y, sobre todo, por ser el protector de cultivos y reses (Fowler [1908] 2004: 261-262). En este sentido, es fácil imaginar la fiesta de diciembre como un sacrificio ritual necesario para contentar a la divinidad y conseguir al mismo tiempo ahuyentar los peligros del ganado.

⁴⁴⁰ Comparado con el dios agreste Silvano, da la impresión de que Fauno mantuvo su origen salvaje, incluso cuando contaba con un templo en la isla Tiburtina. W. W. FOWLER ([1908] 2004: 258) sugiere que Fauno pasó a formar parte del culto de los Lupercos una vez hubo obtenido su templo en la isla, en el 196 a. C. En cualquier caso, se trata de una divinidad muy vinculada al campo.

Como ocurría con las fiestas agrarias dedicadas a Ceres descritas por Virgilio (texto 172) y Tibulo (texto 175), Horacio no narra un sacrificio individual, sino la celebración comunal de todos los pastores en el *ager romanus* que, marcada por la alegría y por la danza de los labradores, guarda un claro paralelismo con los textos mencionados⁴⁴¹.

En este caso, la danza del agricultor no es exclusivamente una ofrenda a Fauno ya que se concibe también como una manifestación intrínseca de la fiesta. Efectivamente, el *fossor* se congratula de bailar sobre su odiada tierra (*inuisam terram*), la que tanto trabajo le da, en un gesto que tiene un significado mágico-religioso: no sólo pisotea el suelo, sino que lo hace bailando (*ter pede pepulisse*), con el doble cometido de revolverse contra su faena diaria y, al mismo tiempo, pedir por una tierra fecunda y rica, dados los poderes telúricos de su danza. Además, como ya vimos en su momento, la expresión que hace referencia al triple golpe del pie contra el suelo guarda relación con el término *tripudium* y suele estar vinculada a contextos rituales, lo que nos hace pensar en la danza de este campesino como una parte central e indisoluble de los ritos en honor a Fauno⁴⁴².

En otros textos, esta misma locución aparece también empleada para referirse a la danza de los compañeros de Fauno en el cortejo dionisiaco, donde todos juegan y bailotean de manera similar⁴⁴³. En el siguiente pasaje de Ovidio (texto 187), por ejemplo, el poeta relata la obsesión de Príapo hacia Vesta en un cuadro típico de inspiración dionisiaca donde todas las divinidades del campo bailan y se divierten por los prados (*uiridem celeri ter pede pulsat humum*):

(187) hi temere errabant in opacae uallibus Idae, / pars iacet et molli gramine membra leuat; hi ludunt, hos somnus habet; pars brachia nectit / et uiridem celeri **ter pede pulsat humum** (“estos erraban a lo loco entre los vallados del umbroso Ida: una parte yace y descansa sus miembros en el mullido césped, el

⁴⁴¹ Este hecho nos recuerda, en parte, al empleo de danzas en la construcción de *loci amoeni* por parte de los poetas (§ V.2.2 y § V.3.3.5) y nos ayuda a entender, a su vez, la presencia de danzas en semejantes contextos.

⁴⁴² Vid. *supra* § III.5. El hecho de que aquí se describa una danza en tres tiempos sólo nos indica que se trata de un baile de connotaciones rituales y no, como sugiere K. GIANNOTTA (2004: 341), de un *tripudium* propio de los Salios y los Arvales.

⁴⁴³ Sobre estas cuestiones vid. *supra* § V.2.2.

sueño los atrapa; otros entrelazan sus brazos y, **con rápido pie, golpean tres veces la verdosa tierra**”, Ov. *fast.* 6,327-330)

Comparada la danza de estos Silenos y Ninfas con el baile de los campesinos en las *Faunalia* (texto 72), cabe imaginar que los participantes de aquellas fiestas agrarias tienen una clara intención de imitar los típicos pasos de estos personajes silvestres al retozar en sus escenas mitológicas. El propio Persio (texto 91), en su personal evocación de los versos de Horacio, alude a los Sátiros que representa el pantomimo Batilo⁴⁴⁴ y que un labrador, por muy experto que sea en estas danzas, nunca llegará a interpretar:

(91) haec miscere nefas nec, cum sis cetera fossor, / tris **tantum** ad numeros
Satyrum moueare Bathylli (“mezclar estas cosas es un sacrilegio pues, aunque seas un labrador, no podrías bailar el Sátiro de Batilo ni siquiera en tres tiempos”, Pers. 5,122-123)

Danzando de esta manera, el labrador adquiere rasgos del dios Fauno y, en un proceso de asimilación con la divinidad, lo imita para agradarlo en el día de su fiesta: el *fossor* horaciano se viste, entonces, de dios cabra igual que Alfesibeo (texto 188) imita a los Sátiros danzantes (*saltantis Satyros imitabitur*) como parte del sacrificio campesino que describe Virgilio en las *Bucólicas*:

(188) cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon; / **saltantis Satyros imitabitur Alpheisiboeus** (“cantarán para mí Dametas y Egón el cretense; **Alfesibeo imitará los Sátiros danzantes**”, Verg. *eccl.* 5,72-73)

Estas improvisaciones recuerdan también, en parte, a las primeras interpretaciones rurales que, dieron lugar en Grecia a los dramas satíricos. Efectivamente, los griegos solían vestirse de Sátiros en determinadas fiestas, como el día de las Antesterias (Nilsson 1975: 56), y es probable que en el medio rural romano surgieran festivales similares donde los participantes actuaban como las divinidades agrestes, tal como

⁴⁴⁴ Recordemos que era un especialista en piezas de temática pastoril y burlesca en oposición a las pantomimas trágicas de Pílates (§ VII.2.1.3). Véase también *Apéndice I: Glosario de términos latinos*.

parecen revelar, a su vez, las carreras en las *Lupercales*, vinculadas a una fiesta en honor a Fauno⁴⁴⁵.

3.4 DANZAS GUERRERAS

Las danzas guerreras constituyen, tal vez, el género más extendido en el mundo antiguo. Practicadas desde muy temprano, estas representaciones coreográficas del arte militar tienen un sinfín de variantes en función de sus distintas motivaciones: existen tantos tipos de danza guerrera como razones para ejecutarla⁴⁴⁶.

Para empezar, podemos distinguir las danzas militares que, sin necesidad de aditamentos, reproducen movimientos de ataque y otras figuras (danzas guerreras) de aquellas que, específicamente, se basan en el manejo y choque de las armas (danzas armadas). Los dos estilos son similares en su estructura formal y están asociados a los mismos contextos de ejecución.

De manera general, es importante señalar el valor de las danzas militares desde el punto de vista formativo, ya que constituyen un mecanismo único de preparación física y mental. Pero, además, estas danzas se vinculan a la celebración de ritos de transición, a rituales de fertilidad y a la conmemoración de acontecimientos destacados como, por ejemplo, el triunfo o el funeral de un personaje distinguido.

En el ámbito de la guerra, la danza también tiene una presencia notable: el movimiento del cuerpo y el embiste rítmico de las armas proporcionan un entrenamiento físico para el guerrero en los momentos previos al combate y sirve para amedrentar al enemigo o animar a las tropas, haciéndolas creer que así se alejan peligros y amenazas. Igualmente, al concluir la batalla, se danzan bailes para ahuyentar a los espíritus de los enemigos caídos en la lucha, para celebrar la victoria conseguida o para contribuir a las honras de un combatiente fallecido.

El simulacro guerrero de la danza es, también, muy habitual en las representaciones escénicas donde, con intención seria o burlesca, se imita el desarrollo de una lucha y

⁴⁴⁵ E, incluso, las celebraciones que tienen que ver con el consumo y producción del vino. *Vid. supra* § V.3.3.4.

⁴⁴⁶ Algunas de estas funciones están recogidas en G. CAMPOREALE (1987: 11), S. LONSDALE (1993: 137) y P. CECCARELLI (1998: 20).

deslumbrar así a los espectadores. Este tipo de actuaciones lleva aparejado el empleo de armas, que el artista debe manejar con destreza.

3.4.1 Antecedentes: Grecia y Etruria

El carácter del pueblo romano favoreció el establecimiento de prácticas coreográficas, rituales o no, inspiradas en el arte de la guerra. Desde los tiempos de Rómulo se recuerdan actuaciones de jóvenes que, expertos en el manejo de las armas, exhibían sus habilidades con distintos fines conmemorativos; las pompas se aderezaban con la presencia de bailarines armados y la cofradía de los Salios, uno de los colegios sacerdotales más representativos de Roma, basaba sus rituales en el transporte de los escudos sagrados al ritmo del *tripudium*. Igualmente, la etimología de algunos términos del campo de la danza en latín (*insulto*) revela la existencia de conductas apotropaicas por medio de las cuales los guerreros se aseguraban, bailando, la retirada de sus enemigos muertos⁴⁴⁷.

Sin embargo, antes de atender a cada una de estas manifestaciones, es necesario tener en cuenta los referentes culturales que influyeron en el desarrollo de la danza militar en Roma: por un lado, las danzas etruscas en contextos funerarios y espectaculares y, por otro, la pírrica griega, tal vez la danza armada más conocida en el mundo antiguo⁴⁴⁸.

Atestiguados desde el s. VIII a. C.⁴⁴⁹, los bailes de naturaleza militar eran practicados en toda Grecia y Asia Menor, llegando a cubrir muy distintas realidades, según los distintos contextos de ejecución⁴⁵⁰: en Esparta, por ejemplo, durante la celebración de las Gimnopedias (Luc. *Salt.* 12), los jóvenes bailaban desnudos, organizados por edades y al son de la flauta con el fin de exhibirse ante la comunidad y demostrar sus habi-

⁴⁴⁷ Vid. *supra* § III.2.4.

⁴⁴⁸ Acerca de este término y las características de la danza véase *Apéndice I: Glosario de términos latinos*.

⁴⁴⁹ P. CECCARELLI (1998: 16) menciona, por ejemplo, la cerámica geométrica y la danza armada atestiguada en la *Odisea* durante los funerales de Aquiles (Hom. *Od.* 24,68-69).

⁴⁵⁰ Sobre la danza armada en Grecia *cf.*, fundamentalmente, J. POURSAT (1967 y 1968) y P. CECCARELLI (1998 y 2004). El trabajo de M. H. DELAUAUD-ROUX (1993), aunque novedoso desde el punto de vista de la reconstrucción, es muy poco exhaustivo: sus aportaciones son, además, deudoras de las teorías de L. SÉCHAN (1930: 85-113).

lidades militares a través de la *χειρονομία*, en una fiesta marcada por el carácter iniciático⁴⁵¹; en Éfeso, las amazonas armadas danzaban en honor a Ártemis en sus santuario⁴⁵², mientras que en Creta había un colegio de Curetes que imitaba a sus modelos míticos entonando un himno en honor a Zeus⁴⁵³. Por su parte, según Luciano (*Salt.* 14), los mejores guerreros tesalios eran denominados “bailarines”, completando así una larga tradición de correlaciones entre danza y guerra que había comenzado en los relatos homéricos⁴⁵⁴. La imagen de los dioses griegos celebrando danzas guerreras⁴⁵⁵ y la riqueza terminológica que, sobre esta disciplina, recogieron los lexicógrafos⁴⁵⁶ no hacen sino subrayar la presencia constante de la danza armada en la cultura helénica.

Ahora bien, de entre todas las variantes que podrían identificarse bajo el calificativo de *ἐνοπλος ὄρχησις* -adjetivo que, en griego, no distingue entre armada y guerrera-, la *πυρρίχη* es, sin duda, la danza más difundida⁴⁵⁷.

⁴⁵¹ Sobre estas danzas cf. L. SÉCHAN (1930: 103-106) y P. CECCARELLI (1998: 102-105).

⁴⁵² Cf. J. POURSAT (1968: 614) y P. CECCARELLI (1998: 72-79). Son muchas las fuentes literarias que documentan esta ceremonia como, por ejemplo, Calímaco (*Dian.* 237-247) y Pausanias (4,31,8).

⁴⁵³ *Vid. supra* § V.2.1.

⁴⁵⁴ P. CECCARELLI (1998: 19-20) señala la metáfora de la guerra como “danza de Ares” y recuerda, además, la diferencia entre danzas serias, propedéutica para la guerra, y danzas frívolas, como la práctica más alejada de la actividad marcial.

⁴⁵⁵ Zeus es el primero que, en la Titanomaquia (*Titanomach.* 6), se presenta bailando una danza de la victoria tras derrotar a los Titanes, razón por la que también Atenea fue considerada la inventora de la danza armada (Pl. *Lg.* 796b). Los Curetes y los Dióscuros también suelen participar en las ejecuciones de danza guerrera.

⁴⁵⁶ Ateneo (629c) reconoce la *ὀρσίτης*, la *ἐπικρήδιος*, la *ἀπόκινος* y la *καλαβρισμός* como danzas que entran en la categoría genérica de pírrica. Pólux (4,100) también aporta información al respecto, aunque casi siempre fuera de contexto. Cabe recordar, también, la *πρύλις*, de la que habla Hesiquio (Π 4115).

⁴⁵⁷ Un buen ejemplo de la multiplicidad de danzas armadas que existieron de forma simultánea en Grecia es el pasaje de Jenofonte (*An.* 6,1,5-13) en el que se ofrece un banquete a los paflagonios aderezado con espectáculos de diversa procedencia, todos ellos basados en coreografías militares, pero cada uno con su particularidad.

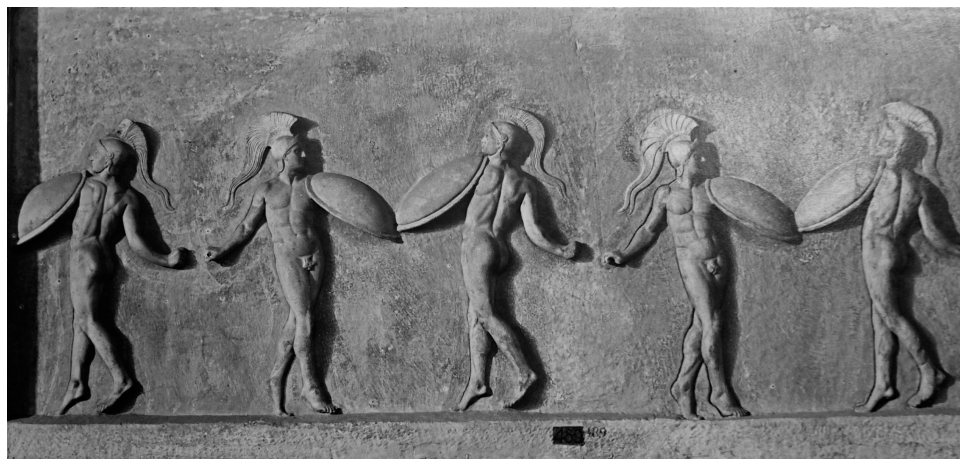


Figura 8. Grupo de bailarines de pírrica organizados por parejas. Relieve romano de prototipo ático (ca. s. I d. C.), Roma, Museos Vaticanos.

Desde una perspectiva general, la pírrica podría ser definida como la representación coreográfica de un combate, donde los bailarines, equipados normalmente con una lanza y un escudo, imitan todo tipo de movimientos de defensa y ataque (Pl. *Lg.* 815 a-b). Esta danza se documenta en muchas regiones de Grecia y Asia Menor, puede ser practicada por hombres y mujeres en todo tipo de ambientes y, con el tiempo, pasa a convertirse en un espectáculo de pantomima (Ceccarelli 2004: 92).

Entendida a veces como una categoría genérica que engloba cualquier tipo de danza armada, la danza pírrica resulta mucho más compleja de lo que parece a primera vista. En primer lugar, las teorías relativas a su origen y procedencia no hacen más que complicar una cuestión que se confunde, además, con los intentos por proporcionar una etimología del término *πυρρίχη*⁴⁵⁸. En segundo lugar, los estudiosos han seguido, normalmente, una visión evolucionista que no se corresponde del todo con la realidad de las fuentes⁴⁵⁹. Por último, sabemos que la pírrica se podía representar de muy dis-

⁴⁵⁸ El hecho de que la pírrica sea común a tantos lugares, con características propias en cada uno de ellos, hace que se multipliquen las explicaciones de carácter etiológico. Podemos destacar, *grosso modo*, las teorías que hablan de un Curete llamado *Pírrico*, inventor de esta danza (Paus. 3,25,2); las que atribuyen su creación a Pirro, el hijo de Aquiles, bien tras matar a Eurípilo (Hsch. *Π* 4464), bien al salir del caballo de Troya (Pi. Sch. *P.* 2,127); las que proponen a Atenea como la primera en haberla danzado al nacer ya armada (*POxy.* 2260); e, incluso, las teorías que conectan el nombre con la pira funeraria, la vivacidad del fuego y el color rojo, como asimilación entre los movimientos de los bailarines y los de una llama (Hsch. *Π* 4464), cf. P. CECCARELLI (2004: 91-92).

⁴⁵⁹ Cf., por ejemplo, L. SÉCHAN (1930: 92-97) y M. H. DELAUAUD-ROUX (1993: 68), que plantean la cuestión en términos de evolución diacrónica y no de concomitancias geográficas.

tintas maneras, con unas funciones muy claras según cada caso: existen pírricas procesionarias y agonísticas, combates corales, en parejas o individuales, con oponentes reales o imaginarios, especializadas en el empleo de la lanza o de la espada corta, es decir, todo un abanico de posibilidades formales que han influido en la creación de una noción homogénea de la pírrica.

Gracias a los novedosos planeamientos de Ceccarelli (1998 y 2004), contamos, sin embargo, con una visión clarificadora de esta danza basada en la diversidad geográfica de realidades simultáneas. En líneas generales, se pueden distinguir danzas pírricas en rituales de transición, en exhibiciones de carácter funerario o en la escena teatral, pírricas dionisiacas y pírricas pantomímicas; a partir del s. IV a. C., además, se empiezan a documentar pírricas enteramente femeninas.

Algunas de estas versiones se encuentran muy vinculadas a su origen local, otras son producto de una evolución puntual, pero todas ellas se pueden agrupar bajo el mismo género, pues responden a características comunes. En el Ática, por ejemplo, uno de los lugares más significativos para la ejecución de esta danza, Ceccarelli (2004: 115-117) comenta la celebración de pírricas en los festivales importantes de la polis (Panateneas, Apaturias y Tauropolias), en contextos dramáticos (tragedias y dítirambos) y en rituales funerarios, pero también en ambientes de tipo privado.

Más allá de tipologías, para Ceccarelli la pírrica sirve como mecanismo de integración de los jóvenes en la ciudad y en el sistema social -rito de transición-, es una exhibición de reacciones colectivas ante la muerte de un compañero -rito funerario- y funciona como procedimiento para instaurar el nuevo orden en los momentos de caos -grandes festivales públicos-.

También en Etruria la abundancia y diversidad de materiales arqueológicos (pinturas murales, vasculares y relieves, además de algunas figurillas y otros instrumentos de bronce⁴⁶⁰) documenta la existencia de danzas armadas desde el s. VIII al IV a. C. Por sus características, es muy probable que la práctica de estas danzas estuviera reservada

⁴⁶⁰ Sobre esta documentación *cf.* sobre todo M. A. JOHNSTONE (1956: 95-102), R. BLOCH (1958b), G. CAMPOREALE (1987), N. SPIVEY (1988), E. BORGNA (1993: 18-28), P. CECCARELLI (1998: 141-147) y M. LESKY (2000: 155-228).

a contextos determinados, sobre todo de tipo funerario, vinculados a la clase dirigente⁴⁶¹.

Según Camporeale (1987: 36-38), la danza armada en Etruria podía ir acompañada de representaciones atléticas y servía, incluso, de entrenamiento físico para los jóvenes que se enfrentaban en competiciones oficiales. En cuanto a la danza armada como espectáculo, a partir del s. VI a. C. hubo en Etruria importantes manifestaciones culturales que pudieron haber trascendido del ámbito funerario: según los testimonios literarios, fueron artistas etruscos los que acudieron a Roma en el 364 a. C. para aplacar la ira de los dioses (texto 116), los mismos bailarines que podían haber aderezado las pompas del circo descritas por Dionisio de Halicarnaso (texto 239) y que, además, estaban especializados en el manejo de las armas⁴⁶². Estas referencias, junto con la representación iconográfica de bailarines armados acompañados de músicos y otros personajes menores que podrían ser identificados con histriones, confirman la originalidad, difusión y alcance de la danza armada etrusca⁴⁶³.

Por supuesto, existen líneas de continuidad entre la iconografía etrusca y el mundo griego gracias al contacto económico y cultural y a la influencia de la cerámica ática en esta región. Y es que muchos de los personajes que encontramos en la artesanía etrus-

⁴⁶¹ Cf. R. BLOCH (1958b: 24-27). A partir del vaso bicónico de bronce hallado en Bisenzio (Figura 9), en cuya tapa figuran una serie de personajes armados realizando un baile en torno a una figura central, muchos estudiosos defienden la existencia de danzas armadas primitivas de carácter apotropaico en distintas zonas de la Península Itálica, ya desde el s. VIII a. C.

⁴⁶² Ya veremos que estos bailarines eran denominados *ludiones*, por su procedencia etrusca (§ VI.2.1). Su presencia en las pompas ha sido estudiada por A. PIGANIOL (1923: 21-31), J. R. JANNOT (1992: 65-68) y F. DUPONT (1993: 196-199). P. CECCARELLI (1998: 144-145) recuerda, además, que las fuentes literarias asimilan estos histriones etruscos con la figura de los Curetes (texto 117).

⁴⁶³ G. CAMPOREALE (1987: 34-35) describe una serie de vasos en los que unos bailarines de tamaño reducido, a los que considera enanos o artistas secundarios, bailotean en torno a los guerreros danzantes. A este respecto, N. SPIVEY (1988: 596-598) prefiere pensar en un rito de tipo iniciático. Sea como fuere, la iconografía revela un tipo de danza distinta de la que reconocemos en los vasos griegos.

ca podrían ser auténticos bailarines de pírrica, un hecho que también repercute en la cultura romana⁴⁶⁴.



Figura 9. Danza armada. Vaso Bicónico de Bisenzo (ca. s. VIII a. C.), Roma, Museo de Villa Giulia.

3.4.2 La pírrica en Roma

En Roma, la pírrica sólo se conoce a partir del s. I d. C., momento en que la danza armada de influencia griega pierde sus connotaciones rituales y se presenta en su forma más espectacular, como el resultado de una contaminación entre diversos estilos y de la influencia de la pantomima⁴⁶⁵. Así, en las menciones de los autores latinos, la pí-

⁴⁶⁴ P. CECCARELLI (1998: 142) reconoce que hay una serie de vasos que presentan características comunes a las de la tradición iconográfica ática, en los que figura un flautista y un guerrero, generalmente desnudo, armado con el escudo y la lanza.

⁴⁶⁵ Sobre las confusiones iconográficas de esta época en la que, por razones decorativas, ya resulta muy complicado distinguir entre la danza de los Curetes y la pírrica, cf. P. CECCARELLI (1998: 151).

rrica (*pyrricha* / *pyrriche* / *pyrrhicha*) se desarrolla fundamentalmente en el circo o en el teatro, a cargo de bailarines especialistas⁴⁶⁶.

Aunque todos los testimonios literarios proceden de época imperial, Suetonio (texto 189) afirma que la pírrica fue ya representada públicamente a instancias de Julio César, cuando mandó que la practicaran unos jóvenes de buena familia procedentes de Asia y Bitinia (*pyrricham saltauerunt Asiae Bithyniaeque principum liberi*). De este texto se puede deducir que la pírrica, al menos en tiempos del autor, era ya un ejercicio habitual entre las exhibiciones de la arena, pues Suetonio la inserta en la enumeración de los espectáculos propuestos para los *ludi* de forma natural, comentando sólo la procedencia de los bailarines y cambiando enseguida de discurso, sin detenerse en explicar el contenido del baile⁴⁶⁷:

(189) edidit spectacula uarii generis: munus gladiatorium, ludos etiam regionatim urbe tota et quidem per omnium linguarum histriones, item circenses athletas naumachiam. munere in foro depugnauit Furius Leptinus stirpe praetoria et Q. Calpenus senator quondam actorque causarum. **pyrricham saltauerunt Asiae Bithyniaeque principum liberi**. ludis Decimus Laberius eques Romanus mimum suum egit donatusque quingentis sestertiis et anulo aureo sessum in quattuordecim e scaena per orchestram transiit (“patrocinó todo tipo de espectáculos: combates de gladiadores, juegos por toda la ciudad, incluso por barrios, con actores de todas las lenguas; también juegos circenses, atléticos y una naumaquia. En el foro, lucharon en un combate Furio Leptino, de familia de pretores, y Quinto Calpeno, en su día senador y abogado. **Bailaron la pírrica los hijos de príncipes de Asia y Bitinia**. En los juegos, el caballero romano Décimo Laberio representó un mimo suyo y fue condecorado con el anillo de oro y quinientos sestericios; entonces, desde la escena, pasó a las catorce gradas a través de la orquesta”, Suet. *Iul.* 39,2)

⁴⁶⁶ El nivel de espectacularidad es ya tan alto que, a veces incluso, la pírrica es ejecutada por animales, como los famosos elefantes bailarinas que se exhibieron en los juegos de Germánico (Plin. *nat.* 8,2).

⁴⁶⁷ Plinio el Viejo (texto 30) es el primero en comentar el origen y las características de esta danza, al vincularla al arte de los Curetes. Con respecto a los juegos de César, podría ser una invención de Suetonio, pero si de verdad entonces hubo una exhibición puntual de pírrica ésta sería, seguramente, muy similar a las pírricas tradicionales de procedencia griega y, por tanto, distinta de la que encontraremos en el período imperial.

Las exhibiciones de pírricas siguieron ofreciéndose en estos ambientes escénicos donde, por las propias condiciones del entorno, fueron adquiriendo un estilo cada vez más mimético y vistoso: también Suetonio, en la *Vida de Nerón*, refiere representaciones de pírrica ejecutadas por efebos tras una *naumachia* (texto 190) y Apuleyo asegura que un grupo de jóvenes de ambos sexos bailó una hermosa pírrica ante las puertas del teatro, justo antes de comenzar el espectáculo propiamente dicho (texto 191)⁴⁶⁸. Mientras que esta última parece imitar las coreografías de procedencia griega (*Graecanicam saltaturi pyrricam*) y sus complicados esquemas formales -en círculo, en cuña o en líneas paralelas-, la de los efebos, en cambio, parece, más bien una pantomima armada en la que se representa el mito de Pasífae (*inter pyrricharum argumenta*):

(190) exhibuit et naumachiam marina aqua innantibus beluis; item **pyrrichas** quasdam e numero epheborum, quibus post editam operam diplomata ciuitatis Romanae singulis optulit. **inter pyrricharum argumenta** taurus Pasiphaam ligneo iuuencae simulacro abditam iniit, ut multi spectantium crediderunt; Icarus primo statim conatu iuxta cubiculum eius decidit ipsumque cruore respersit (“también ofreció una naumaquia con monstruos nadando en agua marina; luego **danzas pírricas** a cargo de un cierto número de efebos a los que, acabada la obra, otorgó de forma individual certificados de ciudadanía romana. **Entre las escenas de las pírricas** uno disfrazado de toro cubrió a Pasífae, que estaba encerrada en la imagen de madera de una novilla, para que la multitud que miraba se lo creyera; Ícaro, tan pronto como hizo su primer intento, cayó junto al palco de éste y lo llenó de sangre”, Suet. *Nero* 12,2)

(191) nam puelli puellaeque uirenti florentes aetatula, forma conspicui, ueste nitidi, incessu gestuosi, **Graecanicam saltaturi pyrricam dispositis ordinatibus decoros ambitus inerrabant** nunc in orbem rotatum flexuosi, nunc in obliquam seriem conexi et in quadratum patorem cuneati et in cateruae discidium separati (“pues unos chicos y chicas en la flor de su tierna edad, de belleza notable, radiantemente vestidos, gesticulando al andar, **marchaban, dispuestos en filas, para bailar en corro la pírrica griega**; sinuosos ahora en una rueda

⁴⁶⁸ La pírrica de Apuleyo se desarrolla en el momento en que el asno debe tener relaciones sexuales en público con una delincuente: esta grotesca situación, aunque precedida de la atractiva danza armada (*prospectu gratissimo*), es ridículamente opuesta al ambiente típico en el que tenían lugar las primeras pírricas griegas.

circular, o engarzados en una fila diagonal, unas veces se disponían en cuña en un cuadrado abierto o se separaban en dos escuadras”, *Apul. met.* 10,29)

Así las cosas, aunque casi siempre son jóvenes (*epheborum*) los encargados de danzar, en ningún caso se trata ya de rituales de transición similares a los que se celebraban en Atenas o Esparta⁴⁶⁹. La pírrica en época romana debe ser considerada como una auténtica forma de espectáculo y, prueba de esta transformación formal y funcional es, justamente, la mención puntual al argumento de la danza, algo hasta el momento insólito⁴⁷⁰.

Esta representación en armas podía estar incluso protagonizada por condenados a muerte que, ataviados con una indumentaria particular, se hacían llamar *pyrrhicii* y tenían la obligación de exhibirse de la mejor manera posible justo antes de morir en la arena. Según Coleman (1990: 56-57), este tipo de espectáculos sangrientos constituía una forma de castigo para los criminales y resultaban enormemente atractivos para el público, sobre todo a partir de la segunda mitad del s. I de nuestra era. Los *pyrrhicii* (texto 192) podían contar con el favor del público y su absolución si bailaban de forma correcta la danza que se les había impuesto, con lo que sus espectáculos proporcionaban un doble atractivo que Coleman ha denominado *fatal charades*: la representación coreográfica misma y el desenlace final del castigo⁴⁷¹:

(192) quicumque in ludum uenatorium fuerint damnati, uidendum est, an serui poenae efficiantur: solent enim iuniores hac poena adfici. utrum ergo serui poenae isti efficiantur an retineant libertatem, uidendum est. et magis est, ut hi quoque serui efficiantur: hoc enim distant a ceteris, **quod instituuntur uenato-**

⁴⁶⁹ S. LONSDALE (1993: 162-168) y P. CECCARELLI (1998: 16-19) consideran ésta una de las funciones más importantes de la danza armada -la pírrica, en concreto- en la Grecia clásica.

⁴⁷⁰ Efectivamente, P. CECCARELLI (1998: 38-45) habla de pírricas que se desarrollan en el curso de un espectáculo teatral, como la demostración mimética de una batalla inserta en la trama de la obra, ya sea tragedia, comedia o, incluso, ditirambo. Sin embargo, el hecho de que una danza armada contenga un argumento propio nos invita a pensar en el proceso contrario, es decir, en una pantomima. Ejemplos como éste los menciona M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2000: 507-508), cuando se refiere a pantomimas de temática bélica.

⁴⁷¹ Un hecho llamativo es la publicidad de estos espectáculos que se ha encontrado entre las inscripciones de Pompeya y que pone de manifiesto el éxito popular de los *pyrrhicii* en su momento: *[P]om[peis uenatio] uela pyrrhi[charii erunt] / [Sulp]icio(?) Aelio[doro sal(utem)]* (“Cacería en Pompeya en honor a Eliodoro Sulpicio, habrá toldos y pirricistas”, CIL 04, 01203).

res aut pyrricharii aut aliam quam uoluptatem gesticulandi uel aliter se mouendi gratia (“hay que ver si aquellos que son condenados a los juegos de cacería sirven de «esclavos de castigo»: de hecho los más jóvenes suelen sufrir este castigo. Así que hay que ver si esos siervos sirven para el castigo o si mantienen su libertad. Lo más normal es que estos también sirvan como «esclavos de castigo»: pues sólo se diferencian de los demás en que **se forman como cazadores, como bailarines de pírrica o para cualquier otro espectáculo de representación o de baile**”, Dig. 48,19,8)

Junto a estas violentas representaciones, otras danzas armadas tuvieron una presencia destacada en los escenarios de la Roma imperial, como las interpretaciones de los *homeristae* o las acrobacias de los *uentilatores*⁴⁷², pero sin confundirse nunca con una pírrica, que seguía manteniendo los rasgos propios de su estilo. Por ello, aunque el género pantomímico ya había contaminado la esencia original de esta danza, los escritores de la *Historia Augusta* (texto 193) aún se refieren a ella como “pírrica militar” (*militares pyrrichas*):

(193) omnis generis more antiquo in theatro dedit, histriones aulicos publicauit. in circo multas feras et saepe centum leones interfecit. **militares pyrrichas** populo frequenter exhibuit. gladiatores frequenter spectauit. cum opera ubique infinita fecisset, numquam ipse nisi in Traiani patris templo nomen suum scripsit (“ofreció en el teatro obras de todo tipo, a la antigua usanza, e hizo que actuaran en público los actores de la corte. En el circo, hizo dar muerte a muchas fieras y a menudo hasta cien leones. Con frecuencia ofreció al pueblo **pírricas militares**. A menudo asistió a las luchas de gladiadores. Aunque había mandado construir infinidad de obras por todas partes, nunca grabó su propio nombre, excepto en el templo de su padre Trajano”, Hist. Aug. *Hadr.* 19,7-10)

En los textos latinos de este período el término *pyrricha* debe entenderse, por tanto, desde una perspectiva muy general, como el sustantivo que engloba cualquier variante de danza armada a menos, claro, que se especifique lo contrario. De hecho, en el comentario al libro V de la *Eneida*, por ejemplo, que recrea las competiciones armadas de los jóvenes en el *Lusus Troiae*, el gramático Servio (texto 194) explica la relación de

⁴⁷² Sobre las danzas de estos especialistas, *vid. infra* § VII.4. Véase, además, *Apéndice I: Glosario de términos latinos*.

esta compleja danza ecuestre (*Lusus Troiae*) con la práctica de pírricas pues, por ser ambas danzas armadas, es la gente (*uulgus*) la que las denomina de una misma forma⁴⁷³:

(194) ut ait Suetonius Tranquillus, lusus ipse, **quem uulgo pyrrhicham appellant, Troia uocatur**, cuius originem expressit in libro de purorum lusibus (“como dice Suetonio Tranquilo, el juego mismo **al que vulgarmente llaman pírrica, se llama Troya**: su origen lo explicó en el libro de los juegos infantiles”, Serv. *Aen.* 5,602)

3.4.3 La bellicrepa

A los tiempos de Rómulo se remonta una danza armada que conmemora, en cierto modo, el episodio del rapto de las sabinas. El baile se denomina *bellicrepa* y, aunque sólo figura en un fragmento descontextualizado de Ennio (*frag. var.* 63), sabemos también de su existencia y su desarrollo por un comentario de Paulo Diácono, que incide en su carácter apotropaico (*ne simile pateretur*):

(195) **bellicrepam saltationem dicebant**, quando cum armis saltabant, quod a Romulo institutum est, ne simile pateretur, quod fecerat ipse, cum a ludis Sabinorum uirgines rapuit (“**decían danza bellicrepa** cuando bailaban con armas, una práctica que había instituido Rómulo para no sufrir algo parecido a lo que había hecho él mismo cuando, de los juegos, raptó a las vírgenes de los sabinos”, Paul. Fest. p. 31)

Casi todos los estudiosos coinciden en destacar el aspecto guerrero de esta práctica (*cum armis saltabant*) y consideran que se trata de una imitación coreográfica del enfrentamiento legendario entre Romanos y sabinos. Algunos, incluso, han querido ver la presencia de *bellicrepae* en las representaciones de los *ludiones* etruscos en la *pompa* del circo (Piganiol 1923: 21), algo difícil de demostrar, pero que pone en relación la representación de esta danza con las primeras celebraciones de los *ludi*. Ahora bien, de la mención aquí reproducida sólo podemos deducir que la *bellicrepa saltatio* (quizás agitar las armas para que el choque y el ruido sirvan de protección: *belli-crepo*) tiene

⁴⁷³ Sobre el *Lusus Troiae* y su relación con otras danzas guerreras cf. P. CECCARELLI (1998: 148-150).

una finalidad propiciatoria y se realiza para proteger al pueblo romano de acciones similares a las que habían llevado a cabo ellos mismos contra los sabinos.

Para Séchan ([1911] 1969: 1052), el objeto principal de esta danza es, justamente, la preparación para la guerra. Por otra parte, y a pesar de que el gramático Festo no especifica quiénes eran los que, realmente, la bailan, podemos pensar que, como en el caso de la pírrica, los encargados de practicarla son jóvenes, aunque desconocemos su estatus y su edad. Tampoco sabemos cuándo ni con qué frecuencia se pone en práctica, si hay una fecha señalada para su exhibición o si acompaña realmente las ceremonias de los *ludi*.

Sea como fuere, su valor ritual la convierte en la práctica romana más parecida a la pírrica griega, por el uso de las armas y el contenido legendario que implica, directa o indirectamente, el desarrollo de un combate. En ocasiones, el término *bellicrepa* hace referencia a la danza guerrera desde una perspectiva general y, como ocurría con el sustantivo *pirricha*, no se vincula a un tipo de danza en concreto. Por todo ello es muy probable que la *bellicrepa* tuviera una importante vinculación -si no total- con las ceremonias de los Salios, cuyas danzas también se relacionan, en parte, con el legendario episodio de la guerra contra los sabinos (Caerols 1995: 80-83).

3.4.4 La danza de los Salios

Cuenta la leyenda que el rey Numa fue obsequiado con un escudo divino caído del cielo (*ancile*) y que, para protegerlo, mandó construir once réplicas exactas. Estas armas fueron cuidadosamente depositadas en la *Curia* y, junto al original, acabaron constituyendo el símbolo del poder de Roma⁴⁷⁴. El rey encargó la custodia de los escudos a un colegio formado por doce miembros de origen patricio que, por su característico modo de moverse en procesión, llevaban el nombre de Salios, “danzantes”⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ La bibliografía sobre los Salios es muy amplia. Baste mencionar los trabajos de R. CIRILLI (1913), P. LAMBRECHTS (1946), R. BLOCH (1958 y 1958b), J. MARTÍNEZ-PINNA (1980), E. BORGNA (1993) y M. TORELLI (1990 y 1997). Además, estamos a la espera de la publicación del trabajo titulado “*Itur ad Argeos*”, del investigador ALESSIO QUAGLIA, que promete una visión renovada de algunas cuestiones referentes al rito saliar.

⁴⁷⁵ Algunos estudiosos presuponen, de hecho, la existencia en Italia de cofradías de danzantes previas al acontecimiento del escudo mágico que, con el tiempo, pasarían a ocuparse de la vigilancia de estas armas. Cf. E. BORGNA (1993: 29), que considera estas dos tradiciones, la de los Salios y la de los *ancilia*, como acontecimientos separados e independientes.

Estos sacerdotes, que en origen habían fijado su sede en el Palatino, tenían la misión de velar por los *ancilia* y exhibirlos por las calles de la ciudad en momentos precisos fijados por el calendario: su procesión mostraba el poderío y la soberanía de Roma de la forma más espectacular.

Con el tiempo, se creó una segunda cofradía de Salios, vinculada esta vez al Quirinal, que surgió tras la promesa de Tulo Hostilio de vencer a los sabinos (D. H. 2,70,1). Ambos colegios (denominados respectivamente *palatino* y *agonal* o *colino*) constituyeron, junto a los *Luperci*, los *Aruales* y los *Fetiales*, una de las principales *sodalitates* de la religión romana. Sabemos, además, que hubo cofradías de Salios en otras ciudades itálicas e, incluso, en Hispania, lo que prueba la difusión de esta danza armada, sobre todo entre las clases dirigentes⁴⁷⁶.

Las principales descripciones que nos han llegado del atuendo y la actividad saliar coinciden en sus atributos militares, una vestimenta que se corresponde en gran medida con la de los protagonistas del *triumphus*⁴⁷⁷: los “danzantes” visten una *tunica picta* de color rojo, muy corta para facilitar sus movimientos, sobre la que llevan la toga *trabea* y un cinturón de bronce al que ciñen una espada corta. También es característico de su indumentaria el *apex*, un gorro puntiagudo que Dionisio de Halicarnaso (texto 196) compara con los *κυρβασίαι* griegos y que es, quizás, similar al del *flamen*. Finalmente, los sacerdotes portan una lanza o bastón (*λόγχην ἢ ῥάβδον*) con el que golpean sus escudos:

(196) οὗτοι πάντες οἱ σάλιοι χορευταί τινές εἰσι καὶ ὕμνηται τῶν ἐνόπλων θεῶν. ἐορτὴ δ' αὐτῶν ἐστὶ περὶ τὰ Παναθήναια ἐν τῷ καλουμένῳ Μαρτίῳ μηνὶ δημοτελὴς ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας ἀγομένη, ἐν αἷς διὰ τῆς πόλεως ἄγουσι τοὺς χοροὺς εἷς τε τὴν ἀγορὰν καὶ τὸ Καπιτώλιον καὶ πολλοὺς ἄλλους ἰδίους τε καὶ δημοσίους τόπους, χιτῶνας ποικίλους χαλκαῖς μίτραις κατεζωσμένοι καὶ τηβέννας ἐμπεπορημένοι περιπορφύρους φοινικοπαρύφους, ἃς καλοῦσι τραβέας (ἔστι

⁴⁷⁶ R. CIRILLI (1913: 96) afirma que el armamento de los Salios responde a la equipación de los patricios de Etruria, del Lacio y de Umbria. R. BLOCH (1958) enumera, entre otras, las ciudades de Alba, Lauinium, Tusculum y Tibur. También en Hispania, en Sagunto, han aparecido siete inscripciones referentes a los Salios que demuestran la existencia de un colegio fuera de la Península itálica. Cf. A. CEBALLOS (2004: 251-253).

⁴⁷⁷ Sobre este paralelismo con la vestimenta de la ceremonia del triunfo cf. M. TORELLI (1990: 96-97) y E. BORGNA (1993: 32).

δ'ἐπιχώριος αὐτῇ Ῥωμαίοις ἐσθῆς ἐν τοῖς πάνυ τιμία) καὶ τὰς καλουμένας ἀπίκας ἐπικείμενοι ταῖς κεφαλαῖς, πῖλους ὑψηλοὺς εἰς σχῆμα συναγομένους κωνοειδές, ἃς Ἕλληνες προσαγορεύουσι κυρβασίας. παρέζωσται δ' ἕκαστος αὐτῶν ξίφος καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ χειρὶ λόγχην ἢ ῥάβδον ἢ τι τοιοῦθ' ἕτερον κρατεῖ, τῇ δ' εὐωνύμῳ κατέχει πέλτην Θρακίαν· ἢ δ' ἐστὶ ῥομβοειδεῖ θυρεῶ στενωτέρας ἔχοντι τὰς λαγόνas ἐμπερήs, οἷas λέγονται φέρειν οἱ τὰ Κουρήτων παρ' Ἑλλήσιν ἐπιτελοῦντες ἱερά. **καὶ εἰσιν οἱ σάλιοι κατὰ γοῦν τὴν ἐμὴν γνώμην Ἑλληνικῶ μεθερμηνευθέντες ὀνόματι Κουρήτες, ὅφ' ἡμῶν μὲν ἐπὶ τῆς ἡλικίας οὕτως ὠνομασμένοι παρὰ τοὺς κούρους, ὑπὸ δὲ Ῥωμαίων ἐπὶ τῆς συντόνου κινήσεως. τὸ γὰρ ἐξάλλεσθαι τε καὶ πηδᾶν σαλῖρε ὑπ' αὐτῶν λέγεται.** ἀπὸ δὲ τῆς αὐτῆς αἰτίας καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας ὀρχηστάς, ἐπεὶ κὰν τούτοις πολὺ τὸ ἄλμα καὶ σκίρτημα ἔνεστι, παράγοντες ἀπὸ τῶν σαλίων τοῦνομα σαλτάτῳρας καλοῦσιν. εἰ δὲ ὀρθῶς ὑπέληφα ταύτην αὐτοῖς τὴν προσηγορίαν ἀποδιδούς ἐκ τῶν γιγνομένων ὑπ' αὐτῶν ὁ βουλόμενος συμβαλεῖ. **κινοῦνται γὰρ πρὸς αὐλὸν ἐν ῥυθμῷ τὰς ἐνοπλίους κινήσεις τοτὲ μὲν ὁμοῦ, τοτὲ δὲ παραλλάξ καὶ πατρίους τινὰς ὕμνους ᾄδουσιν ἅμα ταῖς χορείαις.** χορείαν δὲ καὶ κίνησιν ἐνόπλιον καὶ τὸν ἐν ταῖς ἀσπίσιν ἀποτελούμενον ὑπὸ τῶν ἐγχειριδίων ψόφον, εἴ τι δεῖ τοῖς ἀρχαίοις τεκμηριοῦσθαι λόγοις, Κουρήτες ἦσαν οἱ πρῶτοι καταστησάμενοι. τὸν δὲ περὶ αὐτῶν μῦθον οὐδὲν δέομαι πρὸς εἰδότας ὀλίγου δεῖν πάντας γράφειν. Ἐν δὲ ταῖς πέλταις, ἃς οἱ τε σάλιοι φοροῦσι καὶ ἃς ὑπηρεταὶ τινὲς αὐτῶν ἡρτημένας ἀπὸ κανόνων κομίζουσι, πολλαῖς πάνυ οὔσαις μίαν εἶναι λέγουσι διοπετῇ, εὐρεθῆναι δ' αὐτὴν φασιν ἐν τοῖς βασιλείοις τοῖς Νόμα, μηδενὸς ἀνθρώπων εἰσενέγκαντος μηδ' ἐγνωσμένου πρότερον ἐν Ἰταλοῖς τοιοῦτου σχήματος, ἐξ ὧν ἀμφοτέρων ὑπολαβεῖν Ῥωμαίους θεόπεμπτον εἶναι τὸ ὄπλον (**“todos estos Salios danzan y cantan himnos en honor de los dioses guerreros.** Su fiesta es en la época de las Panateneas, en el mes llamado de Marte, y se celebra a expensas públicas **durante muchos días en los que van danzando por la ciudad hacia el Foro, el Capitolio y otros muchos lugares privados y públicos.** Llevan túnicas multicolores ceñidas con cinturones de bronce y togas bordadas de púrpura cogidas con broches, que llaman *trabeas* (es una vestidura propia de Roma y señal de gran honor entre ellos), y sobre las cabezas los llamados *ápices*, gorros altos en forma de cono que los griegos denominan *kirbasíai*. Cada uno de ellos se ciñe una espada y en la mano derecha porta una lanza, un báculo o algo semejante, y en la izquierda lleva un escudo tracio, parecido a un escudo alargado en forma de rombo con los lados más estrechos, que dicen que llevan entre los grie-

gos los que realizan los ritos de los Curetes. **Y los Salios, en mi opinión, son, traduciendo su nombre al griego, los Curetes, así llamados por nosotros a causa de su edad pues son *kúroi*, y por los romanos a causa de su movimiento rítmico; pues saltar y brincar se dice en latín *salire*.** Y por esta causa a todos los otros danzantes, puesto que también efectúan saltos y brincos, los llaman *saltatores* tomando este nombre de los Salios. Pero si yo he comprendido correctamente esta denominación o no, cualquiera la explica sacándola de sus propias acciones; **pues realizan movimientos con sus armas al ritmo de flautas, unas veces todos juntos, otras por turno, y cantan himnos tradicionales mientras bailan.** Pero la danza y el movimiento de hombres armados y el ruido producido por sus puñales contra los escudos, si hay que prestar crédito a los relatos antiguos, fueron los Curetes los primeros en realizarlo. La leyenda sobre ellos no es preciso que la escriba puesto que casi todo el mundo la sabe”, D. H. 2,70,2-5)⁴⁷⁸

El principal indicativo de las exhibiciones saliares es el famoso escudo de bronce de forma oval que, con una correa, puede ir al cuello del porteador (Stat. *silv.* 5,2,129-131) o colgado de una vara para ser transportado por los sacerdotes junto con sus réplicas⁴⁷⁹. Aunque de estos *ancilia* no se ha conservado ningún ejemplar, los escudos han sido bien descritos por los autores antiguos⁴⁸⁰. Así, a pesar de las complicaciones surgidas de la interpretación iconográfica de las fuentes, se han identificado algunas representaciones que hoy en día se consideran aceptables⁴⁸¹; entre otras figura la famosa gema de Florencia (Figura 10) en la que dos personajes barbados, ataviados con túnicas cortas y capuchas acarrear seis escudos en forma de ocho enganchados a una vara. Estos hombres podrían ser unos ayudantes (*ministri*) que, según Dionisio de Ha-

⁴⁷⁸ Trad. E. JIMÉNEZ & E. SÁNCHEZ (1984: 240-241).

⁴⁷⁹ Sobre este curioso instrumento cf. los trabajos de R. BLOCH (1958b: 19-37) y E. BORGNA (1993). R. CIRILLI (1913: 83) describe, además, una correa por la que los escudos se podían colgar, el *lorum*.

⁴⁸⁰ E. BORGNA (1993: 38-42) recoge un excelente apéndice de textos con todas las menciones referentes a los *ancilia* en la literatura grecolatina.

⁴⁸¹ Son muchos los problemas vinculados a la interpretación iconográfica de los escudos. Además de los paralelismos con el característico escudo micénico en forma de ocho, se han encontrado algunos ejemplos de escudos celtas que corresponden al mismo esquema formal. Todas estas cuestiones quedan recogidas en E. BORGNA (1993: 15-29), a donde remitimos.

licarnaso (D. H. 2,71,1), ayudan a los Salios en esta tarea, aunque es más lógico pensar en los propios sacerdotes⁴⁸².



Figura 10. Ministri de los Salios llevando los escudos en procesión, reconstrucción de la llamada *Gema de Florencia* (ca. s. IV a. C.), tomada del DAGR ([1911] 1969: 1020).

Los Salios honran a los dioses guerreros, sobre todo a Marte, Quirino y Júpiter⁴⁸³, a quienes invocan en los *axamenta* de su conocido himno, el *Carmen Saliare*. La antigüedad de esta composición se remonta a los orígenes de Roma y el respeto al texto original es tan grande que los sacerdotes siguen recitándolo aún cuando no comprenden el contenido exacto de sus cantos (Cirilli 1913: 102).

Por lo que respecta a la organización interna de cada cofradía, los autores mencionan la subdivisión del grupo en dos coros, según la edad de cada uno *-iuniores* y *seniores*; junto a ellos, hay un *magister*, encargado del reclutamiento, de las cuestiones ad-

⁴⁸² Lógicamente uno no mandaría grabar una gema en la que figuren unos simples *ministri*.

⁴⁸³ Según K. GIANNOTTA (2004: 338) Júpiter sólo se menciona ocasionalmente, igual que otros muchos dioses a los que se dirigían los Salios. Cf. R. CIRILLI (1913: 105-110) para un listado completo de todas las divinidades veneradas. En cuanto a la mención específica de Hércules como divinidad de los Salios en Virgilio (*Aen.* 8,285), parece que se trata de una variante geográfica del culto en la zona de *Tibur*, según uno de los comensales en la obra de Macrobio (*Sat.* 3,12,1-4).

ministrativas y de los asuntos económicos, un *uates*⁴⁸⁴ que enseña el *carmen* y se ocupa de la parte musical de los ritos, y un corifeo o maestro de danza que pauta los movimientos para los demás, el *praesul*.

La actividad de este sacerdocio se concentra fundamentalmente en el mes de marzo, período dedicado a su dios protector, inicio del año y comienzo de la estación guerrera⁴⁸⁵. Según los *Fastos* de Ovidio (3,370-392), el día 1 de marzo, coincidiendo con la fiesta de las matronas⁴⁸⁶, se conmemora la fecha en la que el *ancile* sagrado había caído del cielo (Fowler [1908] 2004: 38-39). Se inician, entonces, las ceremonias saliares que duraban hasta finales de mes, con la purificación de las trompetas en el *Tubilustrium*⁴⁸⁷ del 23 de marzo y los sacrificios del día 24.

Aunque no sabemos con exactitud en qué consisten sus bailes y procesiones, el calendario de Filócalo nos informa de que el día 9 *arma ancilia mouentur*, razón para pensar que el recorrido de la pompa iniciada el primero de mes se prolonga varios días o que, al menos, se repite en distintos momentos⁴⁸⁸. Del mismo modo, los *Fastos* de Palestrina (Preneste) mencionan una danza celebrada en el Comicio el día de los *Quinquatrus*, 19 de marzo, un tipo de saltos (*faciunt saltu*) que seguramente tiene que ver con los ritos saliares:

⁴⁸⁴ Parece que la actividad de los Salios iba acompañada del sonido de la flauta (D. H. 2,70,5). Por último, es cierto que los Salios “componían” (*compono*) el contenido de los cánticos pues, aunque estuvieran escritos desde los orígenes del sacerdocio, el ritmo de las palabras debía coincidir con el fondo musical producido por la flauta y el choque de los escudos, cf. T. HABINEK (2005: 15).

⁴⁸⁵ R. CIRILLI (1913: 125) recuerda que Polibio (21,10) afirmaba que este mes es considerado como *religiosus*, precisamente por la actuación de los Salios.

⁴⁸⁶ *Vid. supra* § V.3.2.2.

⁴⁸⁷ Sobre si el *Tubilustrium* formaba parte de las celebraciones saliares se pueden consultar algunas opiniones en contra, como la de R. CIRILLI (1913: 130), o a favor, como la teoría de M. TORELLI (1990: 101), más reciente y novedosa, además de argumentada.

⁴⁸⁸ Ya dice Dionisio de Halicarnaso que la fiesta de los Salios se celebra durante muchos días (texto 171). El recorrido de la procesión es desconocido, pero F. COARELLI (1985: 304) asegura que discurre por el eje de la Sacra Vía, por el Foro hasta la *Arx* y K. GIANNOTTA (2004: 338) añade el Capitolio y el Comicio. M. TORELLI (1997: 236), por su parte, incluye el Campo de Marte y el Aventino mientras que J. J. CAEROLS (1995: 83) considera que hay un recorrido específico para los salios *Palatini* y otro para los *Collini*. Además, R. CIRILLI (1913: 76-78) recuerda que no se pueden confundir las paradas de la procesión (*stationes*) con las *mansiones* donde los Salios guardaban las armas por la noche.

(197) [quod Mineruae] aedis in Auentino [e]o di[e e]st / [dedicata sali] **faciunt in comitio saltu** / [adstantibus po]ntificibus et trib(unis) Celer(um) (“porque en ese día se inauguró el templo de Minerva en el Aventino, y los Salios **actúan con su danza en el Comicio**, en presencia de los pontífices y de los tribunos de Celer”, AE 2002, 00181)

También el *Armilustrium* del 19 de octubre constituye una fecha señalada para los Salios (texto 109), quizás porque conmemora el final de la guerra y es un contrapunto a las ceremonias celebradas seis meses antes. De hecho, es de suponer que las danzas ejecutadas entonces (*circumibant ludentes*), elemento central de este ritual de *lustratio*, cuentan con un paralelo en los *Quinquatrus* de marzo, celebrados también el día 19 de ese mes⁴⁸⁹:

(109) *Armilustrium* ab eo quod in armilustrio armati sacra faciunt, nisi locus potius dictus ab his; sed quod de his prius, id **ab ludendo aut lustru**, id est **quod circumibant ludentes ancilibus armati** (“el nombre de *Armilustrio* viene de que hacen sacrificios hombres armados en el armilustrio (*armilustrium*), a no ser que, más bien, el lugar sea llamado así por estos hombres armados (*armati*); pero lo que he dicho antes es que viene de *ludere* (jugar) o de *lustrum* (purificación), es decir, **de que unos hombres armados (*armati*) daban vueltas bailando (*ludentes*) con los escudos sagrados**”, Varr. *ling.* 6,22)

Son innumerables las interpretaciones de los estudiosos modernos que, desde principios del s. XX, ofrecen distintas explicaciones acerca de la naturaleza y las funciones de las ceremonias saliares: muchos hacen hincapié en las propiedades apotropaicas de la danza armada y sus implicaciones en el ámbito de la agricultura, mientras que otros ven solamente un acto belicoso orientado a la preparación y la clausura de la

⁴⁸⁹ A este respecto es muy curioso el pasaje del *Vocabulario* de ANTONIO DE NEBRIJA ([1495] 1951), que define *armilustrium* precisamente como “dança de espadas” (*CORDE*). M. TORELLI (1997: 238) afirma que, aunque simétricos, los ritos de octubre y marzo presentan una serie de diferencias entre sí. En este sentido, no se puede hacer caso a la falsa etimología de Carisio (Char. gramm. p. 102) según la cual *quinquatrus* tiene que ver con *quinquando*, es decir, *lustrando*: aunque las dos fiestas tengan un componente paralelo, no hay *lustratio* en marzo.

guerra⁴⁹⁰. Algunos relacionan estas danzas con el relato de la guerra entre romanos y sabinos, como si los movimientos de la danza recreasen la narración de las distintas alternativas de la lucha⁴⁹¹. Ha habido, en fin, quienes han entendido las danzas de los salios como rito de integración en la Curia o como ceremonia de tipo triunfal⁴⁹².

En los últimos años, la explicación más aceptada, propuesta por algunos estudiosos italianos, consiste en ver estos eventos como parte de un proceso más complejo de ritos iniciáticos y que guardan relación, en último término, con la carrera de los Lupercos del 15 de febrero, las *Matronalia* del 1 de marzo y las *Liberalia* del día 17⁴⁹³. Desde esta perspectiva se podrían entender también los acontecimientos relativos a las *Saliae Virgines*, un grupo de mujeres descritas por Festo (texto 198) que se visten como los Salios el 1 de marzo (*cum apicibus paludatas*), en una fiesta a caballo entre las *Matronalia* y la primera procesión anual del colegio de danzantes:

(198) *Salias uirgines Cincius ait esse conducticias, quae ad Salios adhibeantur cum apicibus paludatas; quas Aelius Stilo scripsit sacrificium facere in Regia cum pontifice paludatas cum apicibus in modum Saliorum* (“Cincio dico que las vírgenes Salias eran asalariadas para que se presentaran junto a los Salios, ataviadas con sus mismos gorros; **Elio Estilón escribió que éstas realizaban un**

⁴⁹⁰ R. BLOCH (1958: 711-715) resume las principales tendencias de los años cincuenta: mientras que P. LAMBRECHTS (1946) veía un ritual de carácter apotropaico, agrario y purificadorio, M. G. DUMÉZIL (1966: 274-276) y G. WISSOWA (1902: 480-481) se centraban en el aspecto guerrero del mismo. El propio R. BLOCH (1958: 714) aúna las dos teorías y plantea una evolución por la que se va perdiendo el valor originario del rito primitivo.

⁴⁹¹ Cf. F. COARELLI (1985: 303-304) y J. J. CAEROLS (1995: 80).

⁴⁹² J. MARTÍNEZ-PINNA (1980) se plantea la danza de los salios como un rito de integración en la curia y E. BORGNA (1993: 32.33) recuerda algunos elementos paralelos entre los ritos saliares y las ceremonias del triunfo.

⁴⁹³ G. PICCALUGA (1965: 147-157) proponía una línea de continuidad entre las celebraciones de los jóvenes en febrero, todavía marcadas por un carácter más infantil, la adquisición de la toga viril el 17 de marzo y, posteriormente, la exhibición de los Salios el día 19, durante los *Quinquatrus*. M. TORELLI (1990: 98-101) plantea una teoría parecida que, sin embargo, pone en relación los ritos iniciáticos masculinos con los femeninos, todos ellos celebrados en el mismo momento del año. Aquí, además, el recorrido de la procesión, la danza y el atuendo de los participantes es muy significativo. El estudioso holandés H. VERSNEL (1994: 319-327) acepta esta teoría y señala, además, la importancia de la lustración en relación a los rituales de iniciación.

sacrificio en la Regia, junto con el Pontífice Máximo, ataviadas con gorros puntiagudos a la manera de los Salios”, Fest. p. 329)

Según esta teoría, las *Saliae Virgines* asisten también a una ceremonia iniciática similar a la de los varones en la que priman todos los elementos típicos de un ritual de inversión, como es, realmente, el día de las matronas⁴⁹⁴. Por el texto de Festo conocemos únicamente el atuendo de las jóvenes y el lugar de la celebración, pero no sería descabellado imaginar a estas mujeres ejecutando las danzas saliares como parte del *sacrificium facere* descrito por el gramático. Además de su nombre de *Saliae* (“las danzantes”), la existencia de un epitafio con el término *praesula*, referido a una joven muchacha (CIL 06, 02177), invita a pensar que también las mujeres podían bailar como los Salios.

En cuanto a la misión de los Salios, su tarea consiste fundamentalmente en exhibir los *ancilia* por las calles de la ciudad, mientras marchan al ritmo del *tripudium* y entonan su característico *carmen*. Apoyado por el testimonio de Ovidio (*fast.* 3,387-388) Habinek (2005: 9-15) señala que este ritual tripartito materializa la soberanía del pueblo de Roma en el escudo, la danza y el cántico. Por ello, desde los tiempos de Numa hasta la época imperial, el rito saliar se caracteriza por un potente impacto visual, una procesión pública que enfatiza las conexiones existentes entre la actividad religiosa de las elites romanas y los cultos tradicionales y aleja, además, la posible influencia de la *externa superstitio* (Beard, North & Price 2004: 229).

Cada uno de los componentes de este ritual (objetos, danzas y cánticos) tiene la capacidad de evocar por separado la totalidad del rito (Habinek 2005: 21), pero la danza, sin duda, constituye el rasgo más significativo de los Salios: así ha quedado reflejado en su nombre, recuerdo de la incesante actividad rítmica que caracteriza y envuelve sus actos, ya sea durante la procesión o en los momentos de parada. La danza,

⁴⁹⁴ Cf. E. E. BURRISS ([1931] 1974: 171). Por otro lado, en una conferencia pronunciada en el encuentro de la *American Philological Association* de 2008, F. GLINISTER ha desmontado la vieja teoría de que estas jóvenes eran mujeres contratadas para la ocasión, resaltando su estatus de patricias y demostrando su importancia dentro del ritual. M. TORELLI (1990: 98) y H. VERSNEL (1994: 158) coinciden, además, en señalar un aspecto de travestismo que tiene que ver con los rituales de inversión típicos de ese día. En este sentido, T. HABINEK (2005: 17) también se plantea la posibilidad de un rito de iniciación para estas jóvenes paralelo al de los hombres.

según Varrón, no es sólo el elemento más recurrente de los rituales (*et solent*) sino además un ejercicio obligado (*et debent*):

(199) *Salii ab salitando, quod facere in comitiis in sacris quotannis et solent et debent* (“los Salios reciben su nombre de ‘saltar’, porque todos los años, durante el ritual, no sólo **suelen sino que deben hacerlo** en los comicios”, Varr. *ling.* 5,85,1)

Las diversas versiones que nos han llegado de esta práctica y la falta de una correspondencia directa entre representaciones iconográficas y literarias hace necesaria una revisión de la danza de los salios, paradigma de la danza religiosa romana. En su conjunto, los datos transmitidos en los calendarios, las descripciones de los historiadores, las referencias poéticas⁴⁹⁵ y la representación iconográfica del rito saliar⁴⁹⁶ constituyen un importante material para documentar que, efectivamente, la danza tenía un lugar reservado en estas ceremonias y para precisar la forma de la coreografía, los pasos o la organización general de la procesión.

Por un lado, como veíamos en la gema de Florencia (Figura 10), los escudos se trasladan en procesión y ocupan su propio lugar en el cortejo⁴⁹⁷. Por lo general, pueden ir suspendidos de una pértiga (D. H. 2,71,1), pero Estacio (*silv.* 5,2,129-131) y Lucano (texto 200), afirman que los Salios cargan los *ancilia* al cuello (*portans ancilia collo*). Puede ser que los sacerdotes no se colgasen las correas directamente al cuello sino que, simplemente, apoyasen la vara sobre los hombros:

(200) *tum, qui fata deum secretaque carmina seruant / et lotam paruo reuocant Almone Cybeben, / et doctus uolucres augur seruare sinistras / septemuir-*

⁴⁹⁵ R. CIRILLI (1913: 149-186) proporciona un completo apéndice con los principales textos literarios e inscripciones sobre los Salios.

⁴⁹⁶ Además de la Figura 10, *cf.* las representaciones de E. BORGNA (1993: 11-14) y M. TORELLI (1997: 228-233): la gema de Berlín, muy similar a ésta, el relieve de una *sella curulis* con imágenes de una procesión y los restos decorativos en la pared de la *Regia*, donde se apreciaba el extremo del escudo colgado de la viga.

⁴⁹⁷ F. FLESS & K. MOEDE (2007: 255-257) señalan que las representaciones iconográficas romanas parecen seguir la convención de no representar a los sacerdotes bailando. Estos autores se dan cuenta de que, por lo general, nunca se plasma el desarrollo de los sacrificios sino el acto central y más simbólico de los mismos, por lo que es más que lógico encontrar representaciones del porte de los *ancilia* antes que de la danza.

que epulis festus Titii que sodales / **et Salius laeto portans ancilia collo** / et tollens apicem generoso uertice flamen ... (“entonces, quienes cuidan de los oráculos y los himnos secretos de los dioses y retiran a Cibeles cuando ha sido lavada en el pequeño Almón; el sabio augur, que observa los vuelos funestos, el septénviro, celebrando banquetes sagrados, los cofrades Ticios y **el Salio que lleva al cuello los ancilia con alegría**, y el flamen que levanta el gorro sobre su noble coronilla ...”, Lucan. 1,599-604)

Lo más probable es que a lo largo de las procesiones celebradas en marzo hubiera una fase reservada exclusivamente a la exhibición de los *ancilia*, estos símbolos del poder de Roma que permanecían ocultos la mayor parte del año. El paso básico de la procesión es lo que se conoce como *tripudium*⁴⁹⁸, que discurre al son de la música y el *carmen* (*ire canentes carmina*) con un ritmo característico:

(80) Salios item duodecim Marti Gradiuo legit, tunicaeque pictae insigne dedit et super tunicam aeneum pectori tegumen; caelestiaque arma, quae ancilia appellantur, ferre ac per urbem ire canentes carmina **cum tripudiis sollemnique saltatu** iussit (“eligió también doce Salios en honor a Marte Gradivo, les dio el distintivo de la túnica colorada y sobre ésta una coraza de bronce para el pecho; les ordenó llevar las armas celestes que se llaman *ancilia* y marchar por la ciudad cantando himnos **en medio de danzas y un salto solemne**”, Liv. 1,20,4)

En este momento de la procesión, el paso de los Salios (*sollemnique saltatu*) adquiere una gran importancia dentro del rito por el componente rítmico que estructura la marcha solemne y por el vigoroso pateo contra el suelo que caracteriza su típica acti-

⁴⁹⁸ Igual que ocurre en español, el término que designa un ritmo acaba designando también el paso más adecuado para ese ritmo y, por un proceso de sinécdoque, la danza en la que es habitual ese paso -también es frecuente la situación inversa-. *Vid. supra* § III.5.

tud marcial⁴⁹⁹. Efectivamente, aquel salto que Séneca comparaba con el de los bataneros (texto 129), el paso saliar que, según Catulo, podría destruir el viejo puente de madera (texto 201), es un tipo de movimiento procesionario que se ejecuta con estruendosos saltos a tres tiempos:

(201) o colonia, quae cupis ponte ludere longo, / et **salire** paratum habes, sed uereris inepta / crura ponticuli axulis stantis in recidiuis, / ne supinus eat cauaque in palude recumbat: / sic tibi bonus ex tua pons libidine fiat, / in quo uel **Salisubsili** sacra suscipiantur, / munus hoc mihi maximi da, colonia, risus (“Colonia, quieres disfrutar en el largo puente y has pensado, incluso, en **danzar**, pero temes los inseguros pilares del puentecito que está sujeto con tablillas recicladas, no sea que se vuelque y caiga en el hondo pantano: que se te haga un puente a tu gusto en el que se sostengan los ritos del **salto saliar**; dame, oh Colonia, este espectáculo de máxima diversión”, Catull. 17,1-7)

Ahora bien, al margen de esta espectacular procesión (*tripudium*), que discurre por la ciudad casi como si se tratase de un extenso baile, existen razones para pensar que los Salios, los “danzantes”, también exhiben sus habilidades coreográficas en otros momentos, fuera del cortejo (o en las distintas paradas) y usando, probablemente, los *ancilia* como complemento. En primer lugar contamos con descripciones de autores griegos que comparan el movimiento de los Salios con ejercicios de Curetes y pirricistas y establecen, así, un paralelismo con otras prácticas que tienen más de danza que de procesión⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Como curiosidad diremos que Plinio el Viejo habla en su *Historia Natural* de unas islas denominadas *Saliares* precisamente porque se mueven con los golpes de quienes bailan a un cierto ritmo (*sunt et in Nymphaeo paruae, Saliares dictae, quoniam in symphoniae cantu ad ictus modulantium pedum mouentur*: “hay también en el Ninfeo unas islas pequeñas llamadas Saliares porque, cuando suena una melodía, éstas se mueven al compás que marca el pie”; Plin. *nat.* 2,209). En su versión, Varrón (*rust.* 3,17,4) opta, en cambio, por el nombre griego de estas islas (*choreuousas*). El hecho de que Plinio recurra a la denominación latina de *saliares* pone de manifiesto, una vez más, el tipo de danza que ejecutaban estos sacerdotes, sobre todo en relación al *ictus pedum*.

⁵⁰⁰ Quintiliano (texto 134), por su parte, también compara la danza saliar (*saltatio*) con los bailes que los Lacedemonios incluían en sus entrenamientos militares. Puesto que se trata de un pasaje en el que defiende la buena utilización del gesto y el arte de mover las manos, entendemos que se trata de una alusión a la danza propiamente dicha y no a la procesión de los Salios.

Dionisio de Halicarnaso (texto 196), por ejemplo, compara directamente las ejecuciones saliares con los bailes de los Curetes (ὀνόματι Κουρήτες), diciendo que se trata de “acciones al ritmo de la flauta, unas veces todos juntos, otras por turno y cantando mientras bailan y golpean con fuerza los escudos”. El historiador insiste, además, en el choque de los escudos⁵⁰¹ como uno de sus rasgos característicos (τὸν ἐν ταῖς ἀσπίσιν ἀποτελούμενον ὑπὸ τῶν ἐγχειριδίων ψόφον).

Por su parte, en un intento de describir danzas extranjeras con nombres e imágenes conocidos, también Plutarco (textos 202 y 203) define la danza de los Salios como una pírrica⁵⁰² (ὑπὸ τῶν Σαλίων ἅμα τῷ πυρρίχῃ) e insiste en que los sacerdotes romanos realizan demostraciones con armas en la procesión, como si se tratase de una danza armada en toda regla:

(202) τῷ δὲ Μαμουρίῳ λέγουσι μισθὸν γενέσθαι τῆς τέχνης ἐκείνης μνήμην τινὰ δι' ᾧ δῆς ὑπὸ τῶν Σαλίων ἅμα τῷ πυρρίχῃ διαπεραινομένης (“Mamurio dicen que, en pago de aquel arte, recibió cierta mención a lo largo del canto que se interpreta por los Salios **al mismo tiempo que la danza pírrica**”, Plu. Num. 13,11)⁵⁰³

En la descripción plutarquea se señala la doble realidad de la coreografía saliar: por un lado, procesionaria y rítmica, centrada en el porte de los *ancilia* por la ciudad (τῆς ὀρχήσεως αὐτῆς ... διαπορευόμενοι τὴν πόλιν) y, por otro (ἡ δὲ ἄλλη τῆς ὀρχήσεως), más elaborada, incorporando giros y mudanzas en los que se pone de manifiesto el virtuosismo de los participantes:

(203) Σάλιοι δὲ ἐκλήθησαν, οὐχ, ὥς ἔνιοι μυθολογοῦσι, Σαμόθρακος ἀνδρὸς ἢ Μαντινέως, ὄνομα Σαλίου, πρώτου τὴν ἐνόπλιον ἐκδιδάξαντος ὀρχησιν, ἀλλὰ μᾶλλον ἀπὸ τῆς ὀρχήσεως αὐτῆς, ἀλτικῆς οὕσης, ἣν ὑπορχοῦνται **διαπορευόμενοι τὴν πόλιν**, ὅταν τὰς ἱερὰς πέλτας ἀναλάβωσιν ἐν τῷ Μαρτίῳ μηνί, φοινικοῦς μὲν ἐνδεδυμένοι χιτωνίσκους, μίτραις δὲ χαλκαῖς ἐπεζωσμένοι πλατείαις καὶ κράνη χαλκᾶ φοροῦντες, ἐγχειριδίους δὲ μικροῖς τὰ ὅπλα κρούοντες. **ἡ δὲ ἄλλη**

⁵⁰¹ Tito Livio (*perioch.* 68) también habla del *strepitu* con el que se mueven los *ancilia*. Sobre las propiedades del ruido metálico en este tipo de actuaciones, *vid. supra* n. 358.

⁵⁰² Para F. FLESS & K. MOEDE (2007: 255) los distintos modos de denominar una danza por parte de cada autor crean, a su vez, distintas dimensiones estéticas, de ahí que se obtenga una imagen u otra de la danza según se lea el término *tripudium* o el término pírrica.

⁵⁰³ Trad. A. PÉREZ (1985: 371).

τῆς ὀρχήσεως ποδῶν ἔργον ἐστί· κινουῦνται γὰρ ἐπιτερπῶς, ἑλιγμούς τινας καὶ μεταβολὰς ἐν ῥυθμῷ τάχος ἔχοντι καὶ πυκνότητα μετὰ ῥώμης καὶ κουφότητος ἀποδιδόντες (“se llamaron no, como afirman algunos mitólogos, porque un hombre de Samotracia o Mantinea, de nombre Salio, fuera el primero en enseñarles la danza de las armas, sino, más bien, **a partir de la propia danza, a base de saltos, que ejecutan recorriendo la ciudad**, cuando toman los escudos sagrados en el mes de marzo, vestidos con pequeñas túnicas rojas, ceñidos con anchas mitras de bronce y llevando bronceos cascos, al tiempo que golpean los escudos con cortos puñales. **El resto de la danza es cuestión de pies**, pues se mueven alegremente, realizando con nervios ciertos giros y cambios a un ritmo ágil y apretado”, Plu. Num. 13,7-8)⁵⁰⁴

En realidad, no está claro si esta segunda parte de la exhibición se ejecuta en un espacio concreto o en un momento dado, pero es probable que tenga lugar en las distintas paradas de la procesión, *stationes* que, según Cirilli (1913: 78), están en los altares (*aras*) mencionados por Servio (texto 81) y que tienen una especial relevancia para el desarrollo de la marcha:

(81) Salii sunt, **qui tripudiantes aras circumibant**. saltabant autem ritu ueteri armati post uictoriam Tiburtinorum de Volscis (“Salios son los que **iban danzando alrededor de los altares**. Por otra parte, bailaban armados, siguiendo un antiguo rito después de la victoria de los Tiburtinos contra los Volscos”, Serv. Auct. Aen. 8,285)

Tampoco conocemos la forma exacta de estas coreografías saliares ya que las fuentes no proporcionan una descripción unívoca y las interpretaciones varían de unos investigadores a otros. Así, mientras que Torelli (1997: 31-32) habla de una sola procesión y deja de lado la danza propiamente dicha, Martínez-Pinna (1980: 16) piensa que hay dos versiones de danza saliar, una rítmica y establecida al estilo de una danza

⁵⁰⁴ Trad. A. PÉREZ (1985: 370).

coral y otra brusca de ejecución libre⁵⁰⁵. Guidobaldi (1992: 14), por su parte, cree que hay una alternancia de dos pasos breves con un pie más uno largo con el otro, mientras que Cirilli (1913: 99-100) analiza los textos de Servio y Festo e imagina una serie de ejecuciones y movimientos circulares que nada tienen que ver con los típicos simulacros de ataque y defensa repetidos a lo largo de las danzas pírricas⁵⁰⁶. Estos últimos estudiosos han conjeturado sobre la duración de cada paso dentro del cuadro tripartito del *tripudium*, pero es difícil saber si había de verdad un esquema fijo de movimiento en correspondencia con el ritmo.

Dicho todo ello, sabemos que al margen de la parte procesionaria del *tripudium*, hay un momento destinado a la exhibición coreográfica de las armas y que, en este punto, es el *praesul* el que marca las pautas del movimiento (*amptruare*) para que los sacerdotes (todos juntos o divididos en coros) repitan sus movimientos (*redamptruare*):

(97) redantruare dicitur in Saliorum exultationibus: ‘cum **praesul amptruauit**, quod est, **motus edidit, ei referuntur inuicem idem motus**. Lucilius: ‘praesul ut amptruaret inde, ut **uulgus** redamptruaret inde’ (“en las danzas de los Salios se dice *redantruare*: «cuando el maestro ha actuado», es decir, **ha enseñado sus movimientos**, esos mismos movimientos se repiten a su vez para él. Lucilio: «el maestro que baile primero para que todos bailen después», Fest. p. 270-273)

Según Festo, la secuencia de estos movimientos viene muy bien definida por la presencia del *praesul*, responsable de los pasos a seguir y encargado de dar la pauta al cuerpo de baile. En cuanto a la réplica de esos movimientos (*redamptruare*), no existe

⁵⁰⁵ En realidad, la explicación de J. MARTÍNEZ-PINNA (1980: 16) resulta confusa ya que parte de una oposición apriorística entre los términos *saltatio* y *tripudio*, como si uno designase movimientos aleatorios y el otro acciones coreografiadas. Ya vimos en su momento (§ III.3 y § III.5) que *saltatio*, en latín, es un término genérico que puede designar cualquier tipo de danza, mientras que *tripudium* está vinculado a contextos más específicos.

⁵⁰⁶ R. CIRILLI (1913: 99-100) cree que hay al menos tres combinaciones de figuras coreográficas en torno a los altares y que deben entenderse como las mudanzas de dos coros diferentes. Según el francés, primero se realizaría el giro de los dos coros desde los extremos opuestos hasta situarse ambos frente al altar; después los coros se cruzarían hasta situarse en lados contrarios. A continuación, se repetiría el mismo movimiento por la parte posterior del altar. Cf. *axe agglomerati astasint; ambaxioque circumeuntes* (Fest. p. 25).

acuerdo unánime en la interpretación, ya que mientras unos sostienen que se trata de la danza de los coros saliares, Lucilio parece referirse a otro tipo de participantes ajenos al sacerdocio (*uulgus*).

Por esta mención al *uulgus*, Torelli (1997: 231-235) considera el término *redamp-truare* como el movimiento que realizaba el pueblo -y no los sacerdotes- al seguir la procesión de los salios y repetir sus ejecuciones de manera inversa. El estudioso descarta, entonces, la existencia de una danza al margen de la procesión y reconoce el verbo *amptruare* como el término técnico de la marcha saliar⁵⁰⁷. Esta interpretación nos resulta doblemente problemática pues, en primer lugar, se contradice con las descripciones de los autores griegos, dejando de lado la posibilidad de que exista una coreografía armada y sin tener en cuenta el verdadero valor del *tripudium*, mencionado en otros documentos. Además, no hay que olvidar que el texto de Lucilio es un fragmento satírico, sacado de contexto, por lo que el término *uulgus* podría hacer referencia tanto al conjunto de los Salios en oposición al *praesul* (Habinek 2005: 20), como a unos supuestos espectadores que imitasen a los Salios en una situación paródica.

En cambio, son muchas las evidencias que apuntan a una cofradía formada por verdaderos danzantes que se ejercitan para llevar a cabo sus duras procesiones, para conseguir imitar los movimientos del maestro y para cargar con el peso de los escudos durante tantos días⁵⁰⁸. Si tenemos en cuenta, por ejemplo, los entrenamientos de los Salios para perfeccionar la danza y el orgullo que sienten cuando celebran los ritos (texto 204), comprendemos que su baile no puede limitarse a una simple procesión. Los gestos del *praesul* son debidamente copiados por los miembros del sacerdocio que se esfuerzan, a su vez, por lograr una interpretación correcta y acabada. Tal vez por ello Macrobio reproduce las palabras del cónsul Apio Claudio Pulcro que, entre sus compañeros, se vanagloria de lo bien que baila (*optime saltitabat*). Este sentimiento de

⁵⁰⁷ M. TORELLI (1997: 234-235) considera que estos saltos eran la base del ritmo que llevaban los sacerdotes en procesión. Su afirmación parte de los verbos empleados por Dionisio de Halicarnaso (texto 193) para definir el nombre de los Salios, aunque no parece suficiente argumento para sustentar dicha reconstrucción. Por último, compara la danza de los Salios con una danza actual sarda ejecutada bajo el mismo esquema de saltos hacia adelante y hacia atrás, una comparación casi aleatoria que, aunque atractiva, tampoco resulta demasiado convincente.

⁵⁰⁸ Los famosos banquetes saliares que, según la unanimidad de las fuentes, se convirtieron en un acontecimiento de fama proverbial, constituyen, además, una prueba de que lo primero que hace quien ha bailado es descansar, comer y beber como si no lo hubiera hecho en mucho tiempo.

competitividad proviene, seguramente, de que sólo los mejores Salios del grupo llegan a ser *praesules*:

(204) sed quid loquor de histrionibus, cum Appius Claudius, uir triumphalis qui Salius ad usque senectutem fuit, **pro gloria optinuerit quod inter collegas optime saltitabat?** (“¿para qué hablar de los histriones cuando Apio Claudio, que había celebrado el triunfo y había sido Salio hasta su vejez, **se vanagloriaba de lo bien que bailaba entre sus colegas?**”, Macr. Sat. 3,14,14)⁵⁰⁹

Así las cosas, preferimos considerar la actividad del *amptuare* y el *redamptuare* como un movimiento exclusivo de los Salios y no del pueblo pues se realizan durante los momentos de danza propiamente dicha (*in exsultatione saliorum*) y no como parte de la procesión. Como veremos en el próximo capítulo, estos dos verbos empleados por Festo tienen, además, una fuerte vinculación con el desarrollo y la evolución del *Lusus Troiae*, una representación que, a medio camino entre el rito y el espectáculo, comparte numerosos rasgos con la danza de los Salios⁵¹⁰.

3.4.5 Otras danzas armadas: tripudiantes more suo

En las obras de geografía y en otros tratados de viajes, los autores de la Antigüedad incluyen todo tipo de anécdotas y descripciones etnográficas acerca de las costumbres extranjeras. Como no podía ser de otro modo, son habituales las noticias referentes a los bailes de los bárbaros, bien porque revelan una realidad similar a la ya conocida o, simplemente, porque ponen de manifiesto conductas extrañas y situaciones pintorescas. En uno u otro caso, el estudio concreto de estos textos puede resultar muy útil para conocer la postura de los romanos ante las danzas descritas y extraer así una información indirecta sobre esta realidad en su propia cultura.

⁵⁰⁹ A su vez, este texto nos permite desmentir opiniones que niegan la calidad coreográfica de las ejecuciones saliares. Entre otras, R. CIRILLI (1913: 97), por ejemplo, sostiene que la actividad de los Salios consistía, fundamentalmente, en el acto de golpear el suelo con los pies: “La danse des Saliens n’a aucun des caractères de l’art orchestrique où la mimique et la recherche des effets artistiques jouent un rôle capital”. Como ya hemos comentado en más de una ocasión, son los prejuicios de la tradición los que impiden considerar esta práctica como una danza propiamente dicha.

⁵¹⁰ Vid. *infra* § VI.1.1.

Entre los autores griegos, Estrabón menciona, por ejemplo, casos de danzas rituales o festivas en la Península Ibérica, que varían según las distintas regiones: mientras que los montañeses del norte bailaban una danza en torno a la comida, basada en saltos y genuflexiones (*Str.* 3,3,7), los habitantes de la Bastetania formaban serpentinas de hombres y mujeres similares a las que hemos visto en Apulia⁵¹¹. Los celtíberos, por su parte, danzaban de noche ante las puertas de sus casas, invocando a sus dioses en familia (*Str.* 3,4,16), con un ritual muy llamativo a ojos de los historiadores⁵¹².

En la literatura latina, el poeta Silio Itálico (texto 205), entre otros, alude también a las danzas augurales de los gallegos (*sagacem Callaecia pubem*) y subraya la importancia que adquieren las armas (*ad numerum resonans plaudere caetras*) en estas actuaciones improvisadas:

(205) *fibrarum et pennae diuinarumque sagacem / flammis misit diues
Callaecia pubem, / barbara nunc patriis ululantem carmina linguis, / **nunc pedis
alterno percussa uerbere terra / ad numerum resonans gaudens plaudere
caetras*** (“la fértil Galicia envía jóvenes intérpretes de las entrañas, de los vuelos de las aves y de los rayos, unas veces gritando cánticos bárbaros en su propia lengua y otras **alegrándose mientras golpean la tierra con los pies alternativamente y chocan al ritmo sus sonoras cetras**”, Sil. 3,344-348)

Como vemos, la danza es un ejercicio recurrente entre los bárbaros del norte y del oeste (además de las hispanas, podemos señalar también las prácticas de la Lusitania, la Galia o la Germania entre otras), pero son sobre todo las coreografías en armas las

⁵¹¹ Vid. *supra* § V.1. La mayoría de los estudiosos subraya el parecido de esta descripción con las pinturas de Ruvo en Apulia (Figura 5). Ya en su momento vimos que, aunque las danzas expiatorias del 207 a. C. fueron ejecutadas únicamente por mujeres, existía en Grecia y el sur de Italia la costumbre de formar cadenas de ambos sexos, como demuestran, por ejemplo, la danza del Laberinto en Delos (γέπαιος) y otras prácticas corales vinculadas a los *Ludi Tarentini*. Sobre esta posibilidad coreográfica y formal cf. L. SÉCHAN ([1911] 1969: 1047) y L. B. LAWLER (1946: 112-114).

⁵¹² Algunos trabajos que profundizan en el estudio de estas danzas en Hispania son, por ejemplo, los capítulos de J. M. BLÁZQUEZ (1977: 332-343 y 1999: 405-419), así como el artículo de R. CASTELO (1990), orientados, fundamentalmente, al examen de las fuentes arqueológicas. Desde otra perspectiva, resulta también curiosa la información que R. CARO ([1626] 1978: 88 ss.) proporciona sobre todas las prácticas de la Península Ibérica, a las que compara con danzas griegas y romanas.

que más abundan en las descripciones de nuestros autores, nada extraño dada la naturaleza de los textos.

Por ejemplo, en la *Germania* (texto 206), Tácito describe un tipo de danza de naturaleza espectacular (*genus spectaculorum*), cuyos participantes son jóvenes desnudos y armados con espadas (*nudi iuvenes inter gladios*). Estos bailes constituyen un ejercicio muy similar a la pírrica griega, pues son un espectáculo público y, a su vez, un rito para los adolescentes. Pero, a diferencia del *Lusus Troiae* y otras danzas en armas de Roma que tienen la finalidad de proporcionar a los jóvenes un entrenamiento para la guerra, las danzas de los germanos no reportan beneficio alguno a sus participantes, salvo la satisfacción de ofrecer una buena actuación a los espectadores (*pretium est uoluptas spectantium*):

(206) genus spectaculorum unum atque in omni coetu idem: nudi iuvenes, quibus id ludicrum est, **inter gladios se atque infestas frameas saltu iaciunt**. exercitatio artem parauit, ars decorem, non in quaestum tamen aut mercedem: **quamuis audacis lasciuiae pretium est uoluptas spectantium** (“tienen un solo tipo de espectáculo y es el mismo en todos los encuentros: jóvenes desnudos, a quienes va dirigido este juego, **se lanzan de un salto en medio de espadas y lanzas amenazadoras**. Este ejercicio les proporciona técnica y la técnica elegancia, pero sin buscar beneficio alguno o recompensa: **el valor de esta diversión tan atrevida consiste en el deleite de los espectadores**”, Tac. *Germ.* 24,1-2)

Junto a estas danzas de carácter espectacular, los bárbaros ejecutan otro tipo de bailes de naturaleza guerrera, algo menos esquematizados que los aquí descritos pero que cumplen una función muy clara dentro del desarrollo de la batalla. Por lo general, las danzas que tienen lugar en los momentos previos al combate tienen el objeto de propiciar la victoria y alejar los peligros de la guerra al tiempo que sirven de entrenamiento físico y de preparación para lograr un perfecto estado de concentración y adquirir,

de forma indirecta, una conciencia corporal; por último, también se ejecutan para elevar la moral de los combatientes y amedrentar al enemigo⁵¹³.

Algunas de estas improvisaciones tienen fines burlescos, como la que relata el historiador griego Apiano (texto 207), protagonizada por un bárbaro provocador (τῷ σχήματι κατορρησάμενος) que baila triunfante ante el temor de sus enemigos. Otras, en cambio, se practican con una intención heroica (texto 208) que pone de manifiesto la alegría de los guerreros a la hora de salir al combate (*alacer, inter gratulantes gaudio exsultans*):

(207) θαμινὰ δέ τις τῶν βαρβάρων ἐξίππευεν ἐς τὸ μεταίχμιον, κεκοσμημένος ὅπλοις περιφανῶς, καὶ προυκαλεῖτο Ῥωμαίων ἐς μονομαχίαν τὸν ἐθέλοντα, οὐδενὸς δ' ὑπακούοντος ἐπιτωθᾶσας καὶ τῷ σχήματι κατορρησάμενος ἀπεχώρει (“con frecuencia, un cierto bárbaro salía cabalgando a la zona que mediaba entre ambos contendientes, adornado con espléndida armadura, y retaba a un combate singular a aquel de los romanos que aceptara y, **como nadie le hacía caso, se retiraba burlándose de ellos y ejecutando una danza triunfal**”, App. *Hisp.* 53)

(208) Hannibal rebus prius quam uerbis adhortandos milites ratus, circumdato ad spectaculum exercitu captiuos montanos uinctos in medio statuit armisque Gallicis ante pedes eorum proiectis interrogare interpretem iussit, equis, si uinculis leuaretur armaque et equum uictor acciperet, decertare ferro uellet. cum ad unum omnes ferrum pugnamque poscerent et deiecta in id sors esset, se quisque eum optabat quem fortuna in id certamen legeret, et, ut cuiusque sors exciderat, **alacer, inter gratulantes gaudio exsultans, cum sui moris tripudiis arma raptim capiebat** (“considerando que era mejor arengar a sus soldados con hechos que con palabras, Aníbal colocó a su ejército en círculo para asistir a un espectáculo, puso en el centro a los prisioneros montañeses que estaban encadenados y, arrojando a sus pies armas galas, ordenó al intérprete que preguntase si había alguno que quisiera combatir con el hierro, liberado de las cadenas y recibiendo armas y un caballo. Como todos a una pidieron una espada

⁵¹³ Cf. K. LATTE (1913: 29-30). L. SÉCHAN (1930: 91-92) habla, en contexto griego, de una danza similar, mencionada por Ateneo (629c) a la que los cretenses denominaban “la excitadora” (ὀρσίτης). SÉCHAN cita también la danza que acompañaba los cantos de Cástor en las batallas de los espartanos (Plu. *de mus.* 1140c).

y un combate, se lo echaron a suerte, deseando cada uno que la fortuna lo eligiera para la lucha, y aquel al que le tocaba, **feliz entre quienes le felicitaban, empuñaba sus armas precipitadamente con las típicas danzas de su tradición**, Liv. 21,42,1-4)

Mientras que las primeras danzas (texto 207) no son del todo ajenas a las costumbres del pueblo romano⁵¹⁴, este último caso nos revela que la conducta de los montañeses poco tiene que ver con la actuación de un soldado romano en los momentos previos a la lucha. Por ello creemos que, para reforzar esta oposición, Tito Livio emplea el sintagma *sui moris* junto al sustantivo *tripudiis* (“danza ritual”). Este tipo de construcciones se convierte en el recurso más habitual de los historiadores para describir las danzas guerreras de los extranjeros pues, por un lado se sirven de un verbo latino que refleja una realidad conocida por todos (*tripudio*) y, por otro, se distancian de la práctica descrita con expresiones como *tripudiantes more suo* (texto 78) o *tripudiis more gentis* (texto 209), entre otras:

(78) deinde undique diuersis itineribus cum in castra se recepissent, adeo repente decessit animis pauor ut non ad munimenta modo defendenda satis animorum esset sed etiam ad lacessendum proelio hostem. erumpunt igitur agmine e castris, **tripudiantes more suo**, repentinaque eorum audacia terrorem hosti paulo ante ultro lacessenti incussit (“después, de todas partes y por caminos diferentes, fueron a refugiarse al campamento; de repente, desapareció el miedo de sus mentes, hasta tal punto que no sólo tuvieron suficiente valor como para defender las fortificaciones, sino también para acosar al enemigo en el combate. Así pues, salen del campamento en columna, **bailando a su manera una danza ritual** y esta repentina osadía de todos ellos infunde el miedo a un enemigo que poco antes se había lanzado al ataque espontáneamente”, Liv. 23,26,8-10)

(209) mox castris in loco communitis ualida manu montem occupat angustum et aequali dorso continuum usque ad proximum castellum quod magna uis ar-

⁵¹⁴ Trad. A. SANCHO (1980: 150). La danza burlesca con fines apotropaicos era también habitual en territorio romano, como demuestran las actuaciones de mimo funerario (texto 244) o la de los *ludiones* en la *pompa* (textos 239 y 243). Es probable que se hubiese producido entonces un préstamo cultural o que dichas actuaciones fuesen el resultado de un cruce de influencias, pues sabemos que también en Etruria el *Phersu* tenía una función similar (§ VI.2.2).

mata aut incondita tuebatur. simul in ferocissimos, qui ante uallum **more gentis cum carminibus et tripudiis persultabant**, mittit delectos sagittariorum. ii dum eminus grassabantur crebra et inulta uulnera fecere (“después, cuando sentaron en ese lugar un campamento, con un sólido escuadrón ocupa un monte angosto, cuya parte posterior continúa hasta una guarida defendida por una enorme tropa armada pero algo irregular. Al mismo tiempo, envía una selección de arqueros contra estos salvajes que, **según la costumbre de su tribu, bailaban sin parar con himnos y danzas rituales ante la empalizada**. Mientras éstos avanzaban desde lejos les hacían numerosas heridas que no eran castigadas”, Tac. *ann.* 4,47,2-3)⁵¹⁵

Según Habinek (2005: 22-23), la asociación tradicional del término *tripudium* con las danzas de los Salios y otras ceremonias que expresan idea de soberanía romana invita a estos autores a aclarar que la danza armada de los extranjeros es, aunque comparable a la suya, muy distinta de aquella que tiene la capacidad de construir el orden social romano. Esta idea, que no deja de ser interesante, resulta, sin embargo, demasiado rebuscada pues aunque generalmente se suele denominar *tripudium* a la danza saliar no debemos olvidar que este término es más amplio de lo que parece a primera vista y, en principio, designa todo tipo de danzas rituales⁵¹⁶. Sabemos, además, que los historiadores se sirven de elementos de referencia para aproximarse a los hechos descritos -en el caso de los Salios, por ejemplo, Dionisio de Halicarnaso (texto 196) habla de los Curetes mientras que Plutarco (texto 202) asegura que su danza es una pírrica-.

Además de la guerra, los funerales también son un contexto típico en el que los bárbaros practican la danza armada para favorecer el descanso del cadáver, purificar el

⁵¹⁵ Como vemos en este ejemplo de los tracios, las danzas militares no son exclusivas de los pueblos occidentales, sino que se pueden considerar uno de los fenómenos coreográficos más extendidos en el mundo antiguo. Véase, por ejemplo, la mención de Livio a la danza de los guerreros galos de Asia (Liv. 38,17,4), que se baten como si estuvieran imitando a los coribantes frigios.

⁵¹⁶ En su momento comprobamos que tanto el verbo como el sustantivo pueden aludir a cualquier tipo de danza religiosa, aunque no se trate de prácticas del territorio romano (§ III.5).

entorno⁵¹⁷ y emular los aspectos más heroicos del difunto, algo que, como veremos, también hacen los mimos funerarios en Roma⁵¹⁸. En este sentido, junto a las demostraciones públicas que tienen lugar, según Apiano (*Hisp.* 75), durante los funerales de Viriato en el 139 a. C., la descripción más llamativa es la de Tito Livio (texto 210) sobre las danzas ejecutadas por el ejército de Aníbal en los funerales de Graco:

(210) *funeris quoque Gracchi uaria est fama. alii in castris Romanis sepultum ab suis, alii ab Hannibale – et ea uolgatior fama est – tradunt in uestibulo Puniorum castrorum rogam exstructum esse, **armatum exercitum decucurrisse cum tripudiis Hispanorum motibusque armorum et corporum suae cuique genti adsuetis**, ipso Hannibale omni rerum uerborumque honore exsequias celebrante* (“también son muchas las noticias sobre los funerales de Graco. Unos dicen que fue sepultado por los suyos en un campamento romano, otros -y esta es la noticia más divulgada- que Aníbal levantó una hoguera en la entrada del campamento de los cartagineses y que **el ejército armado se precipitó corriendo con danzas de hispanos y movimientos de armas y cuerpos típicos de su tribu**, y que el propio Aníbal celebró el funeral con todo el honor de sus hechos y sus palabras”, Liv. 25,14,4-6)

En este pasaje, el propio Livio alaba la postura de Aníbal que, a pesar de ser enemigo de Graco, lo distingue con los más altos honores (*ipso Hannibale omni rerum uerborumque honore exsequias celebrante*). También los miembros de su ejército honran el cadáver con una danza armada típica de su cultura (*cum tripudiis Hispanorum motibusque armorum et corporum suae cuique genti adsuetis*)⁵¹⁹ que, aunque nada tiene que ver con las celebraciones latinas en estos contextos, constituye un digno homenaje para el difunto. En realidad, la descripción de Tito Livio es muy similar a las que hemos visto anteriormente relativas a las danzas en el campo de batalla, pero es innegable

⁵¹⁷ La mayoría de las veces la coreografía respeta la forma circular y ya vimos en su momento las propiedades purificadoras de este tipo de recorridos cíclicos (§ V.2). Sobre danzas armadas en contextos funerarios *cf.* también los ejemplos de otros pueblos mencionados por L. SÉCHAN (1930: 90-91). Este estudioso mantiene que son las propiedades purificadoras y apotropaicas del choque de armas de metal las que, con su ruido, alejan del difunto todas las posibles amenazas.

⁵¹⁸ *Vid. infra* § VI.2.1.

⁵¹⁹ No hay que olvidar que el ejército de Aníbal estaba formado, en gran medida, por soldados hispanos y lusitanos.

que, en este caso concreto, el contexto y la intención de la danza ejecutada obligan al historiador a alabar un tipo de ceremonia que, por lo general, desapruaba.

Todos estos textos nos ayudan a conocer no sólo la presencia de danzas rituales entre los pueblos extranjeros sino también la propia valoración de los autores latinos. En cuanto a las fuentes arqueológicas, son muchas las imágenes de danzas armadas representadas en vasos y relieves de la época. En la Península Ibérica, por ejemplo, J. M. Blázquez (1999: 306-307) menciona la cerámica de San Miguel de Liria o el vaso de El Cigarralejo, en Murcia (Figura 11):

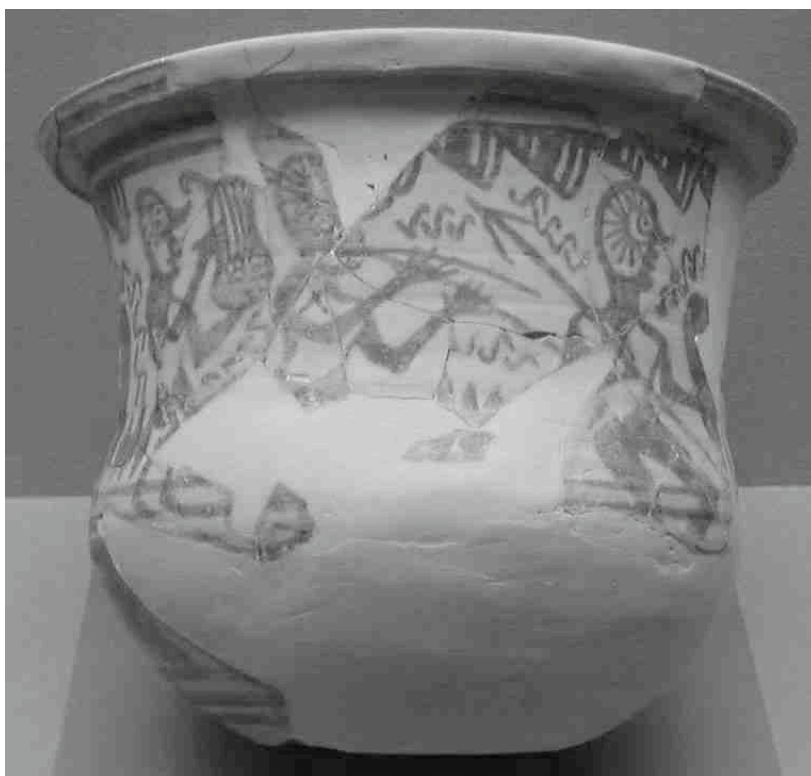


Figura 11. Danza armada funeraria. Vaso de *El Cigarralejo* (ca. s. IV a. C.), Murcia, Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo.

El conjunto de los datos nos revela que la danza armada es una actividad habitual entre los pueblos del norte y el oeste de Europa y, aunque no es justo analizar sus costumbres bajo una misma óptica (Marco 2007: 177), la mayoría presenta una serie de características comunes, que se repiten en la iconografía y se apoyan en el testimonio de los historiadores. Lamentablemente, no existen versiones autóctonas que describan estas prácticas desde el punto de vista de los bárbaros, pero los distintos relatos de los autores latinos nos permiten comprobar, al menos, cuáles son sus reacciones más comunes ante su visión.

Así las cosas, observamos que, con alguna salvedad, estos bailes guerreros se convierten, de alguna manera, en un punto de referencia negativo para los autores latinos: comparadas con sus propias coreografías militares, las danzas de los bárbaros constituyen un paradigma de aquello que, por su forma y su desarrollo, dista mucho de su propia realidad.

3.5 DANZAS EXTRANJERAS

Sería imposible trazar un panorama completo de las danzas en Roma de carácter ritual sin tener en cuenta la presencia de los cultos extranjeros y su influencia: con nuevos sistemas de creencias y rituales que se extienden a todos los niveles, la *externa superstitio* se consolida como una opción alternativa a las propuestas tradicionales.

Indudablemente, las nuevas conquistas, así como el constante intercambio económico y cultural entre los pueblos, favorecen la adopción de otros cultos, la romanización de divinidades extranjeras y, en definitiva, el fortalecimiento de un dinamismo ritual con el que conviven las tradiciones más asentadas. En palabras de Jaime Alvar (2001: 232), “el sistema religioso romano era más complicado de lo que la simplificada frialdad permita entender. Los romanos se habían otorgado una religión destinada a satisfacer sus inquietudes y sus necesidades. En la medida en que éstas fueran cambiantes, su sistema religioso había de adaptarse a las nuevas realidades”.

Sabemos que sólo un porcentaje de la población atiende con fervor a los cultos extranjeros, siempre marginales por el rechazo que suscitan⁵²⁰. Este rechazo constituye en sí mismo un mecanismo de identificación y auto-representación por parte de los romanos a la hora de reafirmarse en sus tradiciones, una posición que, indirectamente, confirma la arraigada presencia de “lo otro” en la mentalidad romana⁵²¹. Por todas estas razones, Naerebout (2009: 156-158) ha estudiado recientemente las danzas y su

⁵²⁰ J. ALVAR (2001: 39) sostiene que los seguidores de los cultos orientales eran una minoría insignificante en el total de la población del Imperio, aunque su notoriedad fuera inversamente proporcional a su número.

⁵²¹ Algunos estudiosos han analizado recientemente los mecanismos que empleaban los romanos para construir la identidad de los otros, de los extranjeros, en función de sus propias ideas. Precisamente, uno de los últimos encuentros celebrados en la *Fondation Hardt* ha servido como foro para estas discusiones. Cf. en concreto, las reflexiones al respecto de F. MARCO (2007: 149 ss.).

potencial como mecanismo para moldear las actitudes de uno mismo (*self-fashioning* y *self-representation*) en oposición a los demás.

Como manifestaciones físicas de actos rituales, las danzas practicadas en estos contextos son uno de los componentes más llamativos de los nuevos ritos: caracterizadas casi siempre por un estado de locura y entusiasmo, su ejecución difiere radicalmente de los rigurosos esquemas que guían las coreografías latinas, al tiempo que desvela una nueva modalidad de relación entre los fieles y la divinidad.

En el caso de los cultos místéricos más representativos en el imperio romano, éstos alternan la grandiosidad y la pompa de sus exhibiciones públicas con el secretismo de sus rituales privados, una curiosa ambigüedad que pone de manifiesto la importancia de la danza como elemento ritual espectacular y, al mismo tiempo, como mecanismo íntimo de exaltación. Aunque la falta de información relativa a los misterios nos impide conocer cuál era su verdadera eficacia en contextos más íntimos, lo cierto es que las danzas de las procesiones callejeras, además de enfatizar el carácter exótico de la fiesta, sirven también para atraer nuevos seguidores. Bailando se puede captar la atención de los espectadores y demostrar la existencia de un vínculo entre el danzante y la divinidad, con unos movimientos cuya naturaleza de estos bailes se va haciendo cada vez más frenética y deshinibida.

A lo largo de las páginas que siguen ofrecemos un sucinto recorrido por algunas de estas prácticas religiosas, a fin de comprobar el lugar que ocupa la danza en los distintos sistemas rituales, qué relación guarda con la expresión misma de los sentimientos religiosos, cuáles son las principales aportaciones de cada culto y, en definitiva, cómo reaccionan los ciudadanos romanos ante tales exhibiciones, con especial atención a los cambios producidos entre la época republicana y el período imperial⁵²².

3.5.1 *Los sistros de Isis*

Los cultos nilóticos llegaron muy pronto a la península Itálica: con la mediación de los griegos -más aún tras la conquista de Egipto por Alejandro- y las crisis provocadas

⁵²² R. TURCAN ([1989] 2001: 25-30) expone un breve y clarificador análisis de las causas políticas y económicas que fueron favoreciendo la adopción de nuevos cultos y la aceptación de Roma. Por su parte, el trabajo de J. J. CAEROLS (2006) plantea una esclarecedora reflexión acerca de cómo se fue haciendo frente a la intrusión de estas formas no controladas de experiencia ajenas a la religión oficial de Roma.

por las guerras civiles del s. II a. C., Isis, Osiris y el helenizado Serapis fueron acogidos en Roma y en las provincias. Desde entonces y hasta bien avanzado el Bajo Imperio, la presencia de estos dioses, sus devotos, templos y rituales han sido muy bien documentados. A excepción de Augusto, que profesó un odio personal contra la religión egipcia, así como Tiberio, casi todos los emperadores mostraron una cierta tolerancia hacia estos cultos, tal vez por su notable poder de convocatoria (Turcan [1989] 2001: 92-97).

Atraídos por sus exóticas y atractivas formas de relación con la divinidad, hombres y mujeres se declaraban devotos de la gran Isis y muchos se iniciaban en sus misterios, una situación que, además de molestar a los seguidores de la religión tradicional⁵²³, tenía indudables consecuencias sociales, políticas y económicas: al margen de los rituales místicos que protagonizaban los fieles en su iniciación y sobre los cuales muy poco se sabe (Alvar 2001: 252), Isis demandaba una serie de obligaciones cotidianas en torno al templo, lo que suponía una importante actividad comercial en los alrededores, donde la gente se quedaba para atender a la diosa⁵²⁴.

Algunos santuarios romanos fueron incluso reconvertidos para acoger a esta nueva divinidad y venerarla junto a los dioses tradicionales. Tal es el caso de Diana que, compartiendo con su homóloga griega la triple faceta de Ártemis, la Luna y Hécate, acabó asimilándose también a la Bastet egipcia⁵²⁵. De hecho, en los alrededores del templo de *Diana Nemorensis* (Ariccia), las evidencias arqueológicas revelan la presencia de objetos y exvotos de rasgos egipcios que corroboran las modificaciones que fue sufriendo este culto⁵²⁶. A comienzos del Principado, esta zona de Nemi se empezó a

⁵²³ Cf. D. P. HARMON (1986: 1924), por ejemplo, para observar la irritación que les causa a Propertio y a Tibulo el hecho de que sus amantes sean fieles a los ritos isíacos.

⁵²⁴ Cf. J. ALVAR (2001: 226-232). Cada mañana el templo de Isis abría sus puertas a los fieles. A continuación, había que acicalar a la diosa, purificar el recinto sagrado con libaciones y aspersiones y ofrecer una colación a la divinidad. Desde ese momento todos los fieles podían entrar al santuario para realizar sus plegarias hasta que, a primera hora de la tarde, se cerraba de nuevo el templo. Muchos seguidores, entonces, se quedaban en los alrededores del Iseo durante unos días (Apul. *met.* 11,19), mientras que otros devotos podían, incluso, dormir en el interior, igual que los sacerdotes.

⁵²⁵ M. L. HÄNNINEN (2000: 47) especifica que tanto Bastet / Bubastis como Isis tuvieron altares sagrados en la zona.

⁵²⁶ Sobre el culto a Diana en el lago Nemi *vid. supra* § V.3.3.1.

revalorizar gracias a la construcción de nuevas villas, de unos baños y un teatro, lo que fomentó la actividad del santuario (Hänninen 2000: 47): tal como atestigua el famoso relieve de Ariccia (Figura 12), era muy frecuente encontrar danzarinas a las puertas de los grandes edificios que, con su estilo orientalizante, conseguían atraer las miradas de quienes pasaban por allí⁵²⁷.



Figura 12. Danzas de estilo egipcio en el exterior de un templo. Relieve de Ariccia (ca. s. II d. C.), Roma, Museo Nacional, Palazzo Altemps (cortesía del Prof. J. M. Luzón).

En un principio, los músicos y bailarines tenían una cierta relación con el culto pues, como ha señalado Vesterinen (2007: 29-47), había ya en el Egipto romano enanos, bailarinas o *cinaedi* que estaban profesionalmente vinculados al desarrollo de determinadas celebraciones rituales. Sin embargo, los bailes representados en este relieve parecen más bien un espectáculo de divertimento destinado a quienes vivían o se asentaban en los alrededores del templo: las palmas de quienes observan la actuación, la compañía de los enanos y malabaristas o el estilo de las bailarinas⁵²⁸ distan mucho de lo que podría ser una danza en honor a la diosa de la castidad. Efectivamente, según reconoce Ramón Andrés (2008: 251), en esta época se mantuvo la costumbre egipcia de incorporar a los números de música el concurso de personas deformes que bailaban y hacían contorsiones para divertir a los espectadores. Estas fiestas más o menos

⁵²⁷ J. M. BLÁZQUEZ (2004: 60), por su parte, interpreta esta danza como parte de la procesión en honor a Isis el día de su fiesta y asegura que se trata de un baile desacralizado pero que tenía su origen en el culto a Astarté.

⁵²⁸ En las páginas § VII.5.2.3, analizaremos la naturaleza y el carácter de estas danzas femeninas de influencia egipcia, poniéndolas en relación, además, con las danzas de Gades.

improvisadas eran un verdadero reclamo para los momentos de ocio⁵²⁹ y en nada se parecían a las danzas rituales celebradas en honor a una divinidad.

Al margen de las danzas espontáneas que surgen de forma paralela a las actividades del templo, las celebraciones más llamativas de la religión egipcia, las que más impactaban a los romanos, eran las dos fiestas anuales que se caracterizaban, sobre todo, por su naturaleza espectacular: el *Nauigium Isidis* en marzo y los *Isia* de octubre.

En el s. II d. C., Apuleyo relata en su novela *El asno de oro* el desarrollo de una extraordinaria procesión⁵³⁰, un cortejo que tiene lugar el 5 de marzo para honrar a Isis, la protectora de los navegantes, y que, como no podía ser de otro modo, contiene un importante componente lúdico y musical. Para empezar, los primeros en formar el pasacalles son unos personajes carnalescos que, disfrazados, discurren en romería moviéndose alegremente, en lo que podría ser una especie de danza improvisada y espontánea:

(211) ecce pompae magnae paulatim praecedunt anteludia uotiuus cuiusque studiis exornata pulcherrime. Hic incinctus balteo militem gerebat, illum succinctum chlamide crepides et uenabula uenatorem fecerant, alius soccis obauratis inductus serica ueste mundoque pretioso et adtextis capite crinibus **incessu perfluu** feminam mentiebatur (“he aquí que poco a poco vienen delante de la gran procesión preludios hermosamente aderezados con todo tipo de afanes e intenciones. Éste venía de militar, ataviado con un cinturón; la clámide, las sandalias y el venablo convertían en cazador a aquel que las ceñía; otro, con pantuflas doradas, llevaba un vestido de seda y una joya preciosa y, con el cabello levantado sobre la cabeza, simulaba ser una mujer **con paso sobrado**”, Apul. met. 11,8)

Tras ellos acuden quienes conforman la verdadera procesión de la diosa, es decir, mujeres que la engalanan con peines y perfumes, jóvenes que portan antorchas, coros

⁵²⁹ Vid. *infra* § VII.5, donde se observa la presencia de artistas egipcios en banquetes y tabernas.

⁵³⁰ Efectivamente, el relato de cómo Lucio, el asno, llegó a recuperar su forma humana gracias a la intervención de Isis incluye una extensa explicación de los ritos isíacos, las procesiones, el culto diario, las apariciones de la diosa (*incubatio*) y otros detalles de la iniciación que constituyen, sin duda, la fuente más completa sobre las ceremonias egipcias (Apul. met. 11,5-30).

que cantan himnos conocidos, músicos profesionales⁵³¹, una riada de iniciados portando sistros y, por supuesto, los ministros y sacerdotes abriendo paso a la imagen de Isis⁵³². Todos los que componen la comitiva avanzan con solemnidad y alegría, integrados en el ritmo de la procesión y mostrando una actitud ceremonial que se va incrementando con la música de las flautas y los coros⁵³³:

(212) magnus praeterea sexus utriusque numerus lucernis, taedis, cereis et alio genere facticii luminis siderum caelestium stirpem propitiantes. **Symphoniae dehinc suaues, fistulae tibiaeque modulis dulcissimis personabant. Eas amoenus lectissimae iuuentutis** ueste niuea et cataclista praenitens sequebatur chorus, carmen uenustum iterantes, quod **Camenarum fauore** sollers poeta **modulatus edixerat**, quod argumentum referebat interim maiorum antecantamenta uotorum. Ibant et dicati magno Sarapi tibicines, qui per oblicum calammum, ad aurem porrectum dexteram, familiarem templi deque modulum frequentabant, et plerique, qui facilem sacris uiam dari praedicarent. Tunc influunt turbae sacris diuinis initiatae, uiri feminaeque omnis dignitatis et omnis aetatis, lintheae uestis candore puro luminosi, illae limpido tegmine crines madidos obolutae, hi capillum derasi funditus uerticem praenitentes, magnae religionis terrena sidera, aereis et argenteis immo uero aureis etiam sistris argutum tinnitum constrepentes, et antistites sacrorum proceres illi, qui candido lintheamine cinctum pectoralem adusque uestigia strictim iniecti potentissimorum deum proferabant insignis exuuias (“además, un gran número de personas de ambos sexos con lámparas, antorchas, cirios y toda clase de luces artificiales que son favorables para el linaje de los astros celestes. **A continuación, tocaban agradables**

⁵³¹ Los músicos tenían un rol destacado en los cultos egipcios. Además de los flautistas aquí mencionados, cf. CH. VENDRIES (2002) para conocer el papel de los tañedores de cuerdas en contextos culturales.

⁵³² Sobre los sacerdotes de Isis, cf. V. TRAN TAM TINH (1964: 89-97), que describe e interpreta los conocidos frescos pompeyanos de la *Pompa Isidis*. Aquí también se reconoce la existencia de sacerdotisas.

⁵³³ R. ANDRÉS (2008: 242-253) menciona también una ceremonia, en parte, similar que tiene lugar en la ciudad de Bubastis en honor a Bastet, conocida como la “Fiesta de la embriaguez”. En esta y otras ocasiones, el estudioso subraya la importancia de la danza como legado de las más antiguas tradiciones: “La danza servía para recrear las fiestas, para enaltecer el erotismo y, por supuesto, para facilitar el curso sagrado de un ritual”, como es el caso que aquí recogemos.

orquestas, flautas y caramillo entre dulces melodías. A éstas las seguía un alegre coro de jóvenes muy selectos, radiantes con su blanco traje de fiesta, repitiendo un hermoso himno que había compuesto un ingenioso poeta, **llevando el ritmo gracias a la ayuda de las Musas**; el argumento incluía, entretanto, la introducción a los votos más solemnes. También iban los flautistas consagrados al gran Serapis que, con su retorcido cálamo, dirigido al oído derecho, repetían el himno común del dios y de su templo. Muchos también gritaban para que se diera vía libre a la sagrada comitiva. Entonces llega la marabunta de los iniciados en los divinos misterios: hombres y mujeres de toda clase y edad, radiantes por el blanco inmaculado de sus vestiduras de lino. Ellas, cubriendo sus cabellos perfumados con un velo transparente; ellos completamente rapados, reluciendo la punta del cabello, como astros terrestres del gran rito: sus sistros de bronce, de plata y hasta de oro, haciendo resonar tintineos penetrantes. También los más altos pontífices sagrados que llevaban el pecho ceñido con lienzos blancos que caían justo hasta los pies, llevaban las célebres prendas de los dioses todopoderosos”, Apul. *met.* 11,9-10)⁵³⁴

Como vemos, el elemento más llamativo de toda la procesión es, precisamente, aquello que portan los iniciados⁵³⁵, un instrumento que, además de producir una música estridente, constituye el atributo de la diosa y el símbolo por excelencia de la religión egipcia: el sistro⁵³⁶.

Compuesto por un mango y unas varillas tintineantes que, según Plutarco, podrían representar cada uno de los cuatro elementos, este utensilio tenía la función de “agitar” todas las cosas a su alrededor con el fin de repeler cualquier amenaza maligna a través de su sonido metálico. De esta manera, con el repicar de los sistros, se generaba una

⁵³⁴ Para P. BOYANCÉ (1972: 390) hay un claro parecido entre las jóvenes que danzan insertas en esta procesión y los coros de muchachas del *Peruigilium Veneris* (§ V.3.2).

⁵³⁵ El sonido de los sistros no es sólo característico de las procesiones públicas. Estos instrumentos eran fundamentales también para las celebraciones cotidianas y el momento de la iniciación. Cf. R. TURCAN ([1989] 2001: 113-114).

⁵³⁶ El sistro es el atributo de Isis, incluso cuando, en el III milenio a. C., era la antigua Hathor. Cf. E. WELLESZ ([1960] 1969: 257), P. GONZÁLEZ (1994: 409) y M. VESTERINEN (2007: 29-31). Además de la diosa y de los iniciados también las sacerdotisas del templo portan este instrumento, cf. V. TRAN TM TINH (1964: 96).

especie de danza a medio camino entre lo físico y lo espiritual, una agitación musical que conmovía el alma e invitaba a los iniciados a vibrar mientras lo sostenían⁵³⁷:

(213) Ἐμφαίνει καὶ τὸ σεῖστρον, ὅτι σείεσθαι δεῖ τὰ ὄντα καὶ μηδέποτε παύεσθαι φορᾶς, ἀλλ' οἷον ἐξεγείρεσθαι καὶ κλονεῖσθαι καταδαρθάνοντα καὶ μαραινόμενα. τὸν γὰρ Τυφῶνά φασι τοῖς σεῖστροις ἀποτρέπειν καὶ ἀποκρούεσθαι δηλοῦντες, ὅτι τῆς φορᾶς συνδεούσης καὶ ἰστάσης αὐθις ἀναλύει τὴν φύσιν καὶ ἀνίστησι διὰ τῆς κινήσεως ἢ γένεσις (**“también el sistro indica que lo que tiene existencia debe ser sacudido y jamás cesar de moverse**, sino ser como despertado y agitado cuando entra en estado de somnolencia y de entorpecimiento. En efecto, dicen que con los sistros alejan y rechazan violentamente a Tifón, dando a entender que, cuando el principio corruptor sujeta y retiene el curso de la naturaleza, de nuevo el poder de creación lo libera y restablece por medio del movimiento”, Plu. *Is. et Os.* 376c)⁵³⁸

⁵³⁷ P. GONZÁLEZ (1994: 408-409) pone en relación esta especie de sonajero con los instrumentos que utilizaban las madres para espantar los insectos al tiempo que entretenían a sus hijos. Por ello, quizás, tiene un vínculo especial con las divinidades de fertilidad. En este sentido, R. ANDRÉS (1995: 357) reconoce que el sistro egipcio se utilizó en las plegarias contra las plagas de cosechas.

⁵³⁸ Trad. F. PARDOMINGO Y J. A. FERNÁNDEZ (1995: 176-177).



Figura 13. Sistro metálico egipcio (ca. s. IV a. C.), Berlín, Museo Egipcio.

Meses más tarde, a finales de octubre, tenía lugar la otra gran fiesta, los *Isia*, un conjunto de ceremonias establecidas por Calígula tras inaugurar el iseo del Campo de Marte (Alvar 2001: 221): durante tres días se conmemoraba la muerte y resurrección de Osiris, en una especie de dramatización protagonizada por músicos, bailarines y devotos (Baudot 1973: 48). Los fieles simulaban realmente la búsqueda del dios, rasurándose la cabeza e hiriéndose los brazos hasta la fingida reaparición de Osiris, cuando gritaban a coro que lo habían encontrado⁵³⁹. Al final de la *inuentio*, unos y otros celebraban por las calles la alegría y el gozo de la fiesta con llamativa espectacularidad.

3.5.2 Las Bacanales

En el año 186 a. C. una serie de acontecimientos de dudosa moralidad provoca la indignación del Senado que, por medio de un severo edicto, el *Senatus Consultum de Bacchanalibus*, acaba prohibiendo las asociaciones báquicas y otras reuniones de carac-

⁵³⁹ J. ALVAR (2001: 221-222) pone en relación estas escenificaciones con las representaciones del mito que tenían lugar como explicación del sistema de creencias y el orden cósmico, es decir, las pantomimas rituales y otros mimodramas religiosos. *Vid. supra* § VII.2.3.2.

terísticas similares. Tal y como lo narra Tito Livio (texto 214), en las proximidades del bosque Estímula tuvieron lugar misteriosos encuentros entre hombres y mujeres que, según el testimonio de algunos asistentes, degeneraron en todo tipo de abusos e, incluso, asesinatos:

(214) *graecus ignobilis in Etruriam primum uenit nulla cum arte earum, quas multas ad animorum corporumque cultum nobis eruditissima omnium gens inuexit, sacrificulus et uates; nec is qui aperta religione, propalam et quaestum et disciplinam profitendo, animos errore imbueret, sed occultorum et nocturnorum antistes sacrorum. initia erant, quae primo paucis tradita sunt, deinde uulgari coepta sunt per uiros mulieresque. additae uoluptates religioni uini et epularum, quo plurimum animi illicerentur. cum uinum animos <incendissent>, et nox et mixti feminis mares, aetatis tenerae maioribus, discrimen omne pudoris exstinxissent, corruptelae primum omnis generis fieri coeptae, cum ad id quisque, quo natura pronioris libidinis esset, paratam uoluptatem haberet. nec unum genus noxae, stupra promiscua ingenuorum feminarumque erant, sed falsi testes, falsa signa testamentaque et indicia ex eadem officina exhibant: uenenae indidem intestinaeque caedes, ita ut ne corpora quidem interdum ad sepulturam exstarent. multa dolo, pleraque per uim audebantur. occulebat uim quod **prae ululatus tympanorumque et cymbalorum strepitu nulla uox quiritantium inter stupra et caedes exaudiri poterat*** (“primero llegó a Etruria un griego miserable que no traía ninguna de las muchas artes que nos había transmitido la gente más cultivada de todas para alimentar el cuerpo y el alma, un oficiantucho y un adivino; y éste ni siquiera era de los que, con rituales al descubierto, impregnan las mentes con el engaño, profesando públicamente su oficio y sus principios, sino que era un sacerdote de ritos ocultos y nocturnos. Eran ritos iniciáticos en los que, al principio, sólo se iniciaban unos pocos y después empezó a transmitirse entre hombres y mujeres. Al rito se sumaron los placeres del vino y los banquetes para atraer a más almas. Cuando el vino hubo encendido los ánimos y la noche, junto con la mezcla de hombres con mujeres, de jóvenes y viejos, habían eliminado todo límite de pudor, se empezaron a practicar depravaciones de todo tipo, pues todos tenían a mano los placeres a los que, por naturaleza, estaban más inclinados. Y no eran crímenes de un solo tipo, como violaciones de hombres libres y de mujeres indistintamente, sino que de esa misma escuela salían falsos

testigos, falsos sellos de testamentos y delaciones, pero también venenos y asesinatos allí dentro, de tal manera que, a veces, ni siquiera sacaban los cadáveres para darlos sepultura. Con el engaño se atrevían a muchas cosas, y con la violencia, a muchas más. La violencia quedaba oculta porque, **a causa de los gritos y del ruido de tamboriles y címbalos, no se podía oír ninguna voz de los que pedían socorro en medio de las violaciones y los asesinatos**”, Liv. 39,8,1-8)

El de Livio es, sin duda, el relato más extenso y detallado de los acontecimientos que tuvieron lugar en torno a las Bacanales⁵⁴⁰. Se podría decir, incluso, que constituye el referente para cualquier noticia posterior acerca de estos hechos, igual que Eurípides había sido, a su vez, el paradigma del menadismo griego y su representación literaria. En este pasaje, el historiador dibuja un escenario sangriento en el que los vicios de los asistentes tienen un mayor protagonismo que el propio ritual, una descripción tal vez sensacionalista pero que se corresponde con la imagen que quiso promover el Senado con sus prohibiciones⁵⁴¹, pues algunas de las cuestiones tratadas por Livio guardan un cierto paralelismo, según Pailler (1988: 142-143), con las normas que figuran en el texto mejor conservado del senadoconsulto, la denominada inscripción de Tirolo (CIL 10, 00104)⁵⁴².

Los testimonios anteriores al escándalo -muchos contemporáneos- revelan la existencia de un culto báquico y misterico semejante al que transmiten las fuentes griegas del mismo período. Autores como Ennio, Accio y Nevio se centran, fundamentalmente, en la versión mitológica del culto, pero Plauto, sobre todo, da muestras además de conocer la situación del dionisismo en su propia época: sus comedias están plagadas

⁵⁴⁰ La literatura latina y la epigrafía prefieren los términos contruidos a partir de la raíz griega βακχ- para designar a los seguidores de Dioniso, sus reuniones y, sobre todo, su estado de ánimo. De ahí el sustantivo *Bacchanal*. Sobre estas cuestiones. *Vid. supra* n. 345.

⁵⁴¹ J. J. CAEROLS (2006: 89) recuerda que es una imagen coherente, en buena medida, con los ideales aristocráticos del *mos maiorum*, pero que, a la vez, ha de ser encuadrada en el marco conceptual e histórico en el que Livio compuso su obra.

⁵⁴² C. E. SCHULTZ (2006: 90-91), por ejemplo, incide en las motivaciones políticas del Senado, que veía en estas reuniones un posible foco de conspiración, y recoge distintas opiniones acerca de la tensa situación que vivía Roma a principios del s. II a. C.

de referencias a este tipo de rituales que no resultan, sin embargo, peligrosas a ojos de los espectadores⁵⁴³.

Aunque Plauto no pretende transmitir una realidad tan negativa como la que sugiere Livio, sus alusiones a las Bacanales contienen ideas y lugares comunes muy similares a los que subyacen en el relato de *Ab urbe condita*. Y es que, tengan o no la intención de menoscabar estos encuentros rituales, ambos autores inciden en el estado de los fieles como elemento más representativo de estas reuniones, es decir, en su furor báquico⁵⁴⁴:

(215) **uiros, uelut mente capta, cum iactatione fanatica corporis uaticinari**; matronas **Baccharum habitu** crinibus sparsis cum ardentibus facibus **decurrere** ad Tiberim, demissasque in aquam faces, quia uiuum sulphur cum calce insit, integra flamma efferre (**“los hombres, como si estuvieran poseídos, vaticinaban a través de fanáticas convulsiones del cuerpo. Las matronas, con el atuendo de las Bacantes y el cabello enmarañado, bajaban corriendo hasta el Tíber con antorchas ardientes, y tras meterlas en el agua, las sacaban con las llamas intactas, porque estaban rociadas con azufre vivo y cal”**, Liv. 39,13,12)

(216) non tu scis? **Bacchae bacchanti si uelis aduersarier, / ex insana insanio-**
riorem facies, feriet saepius; / si obsequare, una resoluas plaga (**“¿Es que no lo sabes? Si quieres llevar la contraria a una bacante en medio de su delirio, harás su locura peor y te golpeará una y otra vez; pero si te muestras complaciente con ella, te librarás al primer golpe”**, Plaut. *Amph.* 703-705)

Punto culminante de los ritos menádicos, la *manía* era un estado alterado de conciencia extendido entre las seguidoras de Dioniso ya fuera para conseguir el *éxtasis*

⁵⁴³ Sobre las referencias plautinas al culto dionisiaco (*Bacch.* 53; *Bacch.* 371; *Merc.* 469; *Mil.* 1016) cf. A. BRUHL (1953: 110-115) y J. M. PAILLER (1988: 229-245). Una de las ideas más importantes tiene que ver con el hecho de que Plauto explotaba el potencial cómico de este tema para obtener así un logrado efecto teatral y la complicidad de los espectadores. Indirectamente, este hecho revela que el público comprendía dichas alusiones a las ceremonias báquicas y sus participantes.

⁵⁴⁴ Como ellos, también Cicerón (*leg.* 2,37) y Varrón, según testimonios de Agustín (*civ.* 6,9), subrayan la importancia del *furor* o la *insania* ente los participantes de las Bacanales. Sobre este frenesí del que son presos cf. también J. J. CAEROLS (2006: 103-104).

(salir de uno mismo) o el *entusiasmo* (acoger la presencia del dios)⁵⁴⁵. Según han sugerido algunos estudiosos, muchos procedimientos y estímulos⁵⁴⁶ facilitaban alcanzar este estado, entre los que podemos mencionar el atuendo, los efectos lumínicos provocados por antorchas, la ingesta de vino, las carreras y el griterío, la música penetrante y, por supuesto, las danzas frenéticas. En este punto, nos interesa analizar qué tipo de danzas tenían cabida en las celebraciones báquicas, en qué consistían exactamente o cómo se fueron modificando con el paso del tiempo y la influencia del arte y la literatura.

En principio, si prestamos atención al relato de Tito Livio (texto 214), es imposible saber si hubo realmente danzas entre las celebraciones del ritual, ya que sólo conocemos los sucesos desde su percepción exterior. No obstante, la alusión al sonido de los címbalos y los tímpanos (*tympanorumque et cymbalorum strepitu*) apunta a la exhibición de danzas extáticas por parte de algunos fieles⁵⁴⁷. En efecto, estos instrumentos musicales se encuentran vinculados al culto de Dioniso, pues generan ritmos y sonidos profundos que pueden llegar a ser alienantes⁵⁴⁸. Su empleo, además, se adapta muy bien a los movimientos de la danza.

A este respecto resulta significativo el discurso del cónsul Postumio recogido por Livio (texto 217) así como el juego de palabras de Plauto (texto 218). Según Pailler (1988: 238), en el texto de Livio el cónsul evoca el *ludus* de las bacantes para precisar

⁵⁴⁵ Es importante aclarar que, en el caso de Roma, hablamos de rituales báquicos y no menádicos, precisamente porque hay una importante participación masculina en los ritos, cf. A. HENRICHES (1978: 134). Aun así, muchos de los elementos recurrentes del menadismo estarán presentes también aquí.

⁵⁴⁶ Casi todos estos estímulos están presentes en *Las Bacantes* de Eurípides. Una buena explicación de todos ellos es la de J. BREMMER (1984). Para más cuestiones relacionadas con el éxtasis menádico cf. E. R. DODDS ([1951] 1973: 270-278), R. S. KRAEMER (1979) y C. ACKER (2002: 176-192).

⁵⁴⁷ Luciano (*Salt.* 79), por ejemplo, afirma que, en su tiempo, los más nobles y notables de cada ciudad bailan sin avergonzarse. En un pasaje anterior (*Luc. Salt.* 15), el autor añade, de hecho, que quienes dan a conocer los misterios “bailan fuera” (ἐξορχεῖσθαι), un verbo que, como apunta A. BERNABÉ (2011: 219), quiere decir “profanar”. Este llamativo juego de palabras nos revela, indirectamente, la importancia de las danzas en contextos místicos. Y es que, como dice I. LADA-RICHARDS (2004: 101), “the quintessence of the Dionysiac experience is dancing the mystic rites of this god”.

⁵⁴⁸ Sobre estos instrumentos cf. A. BÉLIS (1988b) y R. ANDRÉS (1995).

que se trata de algo peor que un juego y denunciar el desprecio que supone hacia la religión romana. Pero, a nuestro juicio, el empleo de los términos *ludum* y *ludunt* hace pensar, más bien, que muchas de las actividades que llevan a cabo estas bacantes se corresponden con la exhibición externa de los sentimientos experimentados en los ritos y que, como vimos anteriormente, se manifiestan también por medio de danzas más o menos improvisadas:

(217) alios deorum aliquem cultum, alios concessum **ludum et lasciuia**m credere esse, et quaecumque sit, ad paucos pertinere (“unos creen que es un tipo de culto a los dioses, otros piensas que son **fiesta y diversión** y que, sea lo que sea, atañe a unos pocos”, Liv. 39,15,7-8)

(218) {LYS.} Bacchae hercle, uxor – {CLEOS.} Bacchae? {LYS.} Bacchae hercle, uxor – {MYRR.} Nugatur sciens, nam ecastor nunc Bacchae nullae **ludunt** (“{LIS.} Las bacantes, mujer, ¡por Hércules! - {CLE.} ¿Las bacantes? - {LIS.} Sí, las bacantes, mujer, ¡por Hércules! - {MÍRR.} Está diciendo tonterías a propósito, pues por Cástor que las bacantes ya no **celebran** nada”, Plaut. *Cas.* 978-980)

Otra de las referencias de Tito Livio (texto 215) recuerda la conducta de ciertas mujeres que bajaban al Tíber ataviadas como verdaderas bacantes (*Baccharum habitu crinibus sparsis cum ardentibus facibus decurrere ad Tiberim*), como si pretendieran emular a las Ménades griegas. Puesto que los ritos griegos siempre incluyen danzas como parte de la ceremonia⁵⁴⁹, en su intento de recrear a las Ménades y a fin de lograr un simulacro perfecto, lo más probable es que las matronas de Livio emularan también sus saltos, sus giros de cabeza y sus agitadas convulsiones.

Efectivamente, la tradición griega había puesto de manifiesto la importancia de las danzas en el contexto dionisiaco, no sólo en sus orígenes míticos, sino también en los rituales documentados por los historiadores⁵⁵⁰. Esta imagen de la Ménade danzante había llegado a ser tan ilustrativa de los ritos menádicos que se fue configurando casi

⁵⁴⁹ No hay que olvidar que Arístides Quintiliano (*de mus.* 3,25) señala la importancia de la música y el baile como instrumentos de purificación en los cultos dionisiacos.

⁵⁵⁰ Acerca de las danzas menádicas y dionisiacas cf. L. B. LAWLER (1927), H. JEANMAIRE (1949) y M. H. DELAUDAUX ROUX (1988 y 1985). L. A. TOUCHETTE (1995) ofrece, por su parte, un completísimo estudio sobre la iconografía de las Ménades danzantes.

como un tópico literario, una convención intelectual o, siguiendo la terminología de Aby Warburg, un tipo de *Pathosforme*⁵⁵¹.

En la cultura latina, los artistas y poetas también conocen el tópico de las danzas dionisiacas y, como ya hemos visto en otra ocasión⁵⁵², reproducen sus rasgos más característicos como si contasen con un manual de instrucciones. En este sentido, las referencias que leemos en los fragmentos de Ennio (texto 219) y Nevio (texto 220) constituyen la prueba de dicha estandarización ya en los textos más antiguos:

(219) his erat in ore Bromius, his Bacchus pater, / illis Lyaeus uitis inuentor
sacrae. / tum pariter euan <euhoē euhoē> euhium / ignotus iuuenum coetus
alterna uice / inibat alacris **Bacchico insultans modo** (“Bromio estaba en boca
de unos, el padre Baco en la de otros, en la de aquellos estaba Lico, el inventor de
la sagrada vid. Iba, entonces, alegre, el extraño grupo de jóvenes cantando a un
tiempo y de forma alterna «¡evohé, evoé!», **bailando de forma báquica**”, Enn.
trag. 123-127)

(220) pergite, / Tyrsigerae Bacchae, **Bacchico cum scemate** (“¡vamos, Bacan-
tes portadoras del tirso! ¡Avanzad **con actitud báquica**!”, Naev. *trag.* 32)

Si tenemos en cuenta que se trata de textos dramáticos, en ambos casos es fácil imaginar que las expresiones empleadas para hablar de la danza de las bacantes (*Bacchico insultans modo* / *Bacchico cum scemate*) son, en realidad, indicaciones escénicas para que los actores encargados de encarnar estos personajes sepan cómo moverse en esos momentos puntuales. La alusión a estos movimientos báquicos como gestos de alguna manera encasillados (*scemate*)⁵⁵³ se convierte, al mismo tiempo, en una referencia para el público, que conoce a la perfección el desarrollo de los mismos: el ca-

⁵⁵¹ Cf. M. WARNKE (ed.) ([2003] 2010: xvi-xvii), acerca de este concepto warburiano como la expresión artística de ciertas percepciones. Éste estudia la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento europeo: en este caso, la figura de la Antigüedad con su *pathos* particular es el síntoma del sentimiento menádico, retomado por los artistas una y otra vez.

⁵⁵² Vid. *supra* § V.2.2.

⁵⁵³ Siglos más tarde, éste es, precisamente, el término que usa Plutarco para referirse a una de las partes obligatorias de la danza: la forma o la figura. Vid. *infra* § VII.2.2 (texto 255).

racterístico movimiento violento de cabeza, los giros y piruetas, los saltos frenéticos y, por supuesto, las carreras.

Retomando la cuestión de las danzas menádicas en contexto histórico romano, suponemos que éstas dejan de practicarse con las prohibiciones del 186 a. C., con lo que sus formas sólo permanecen en el imaginario poético⁵⁵⁴. Siglos después, sin embargo, algunas familias acomodadas procedentes de Asia Menor restablecen la celebración de rituales dionisiacos en forma de clubes privados⁵⁵⁵, algunos de cuyos miembros se hacen llamar “Ménades” (βασσάραι) y “Boyeros” o “sacerdotes de Dioniso” (βουκόλος) que tienen, entre otras, la función de bailar durante los ritos (Jiménez San Cristóbal 2002: 261).

Contamos con un conjunto de inscripciones relativas a estos clubes que confirman la pervivencia de las danzas extáticas en los misterios báquicos de época posterior a Livio (fundamentalmente en el s. II d. C.) y ponen de manifiesto la existencia de lo que Moretti (1986: 253) ha considerado “una viva y rica forma de religiosidad”⁵⁵⁶. De entre todas estas fuentes nos interesan, por un lado, la inscripción de *Agripinilla* (OF 585), hallada en Torre Nova, que enumera los participantes de una asociación báquica, entre los que destacan algunos bailarines⁵⁵⁷; por otro, el epigrama de un epitafio en Tusculum (ZPE 7, 1975, 280), también del s. II d. C., en donde se recuerda que una niña de diez años ha entrado en el tíaso de Dioniso, precisamente para danzar (ἐν

⁵⁵⁴ Sobre la supervivencia del culto báquico en Italia durante el s. I a. C. cf. A. BRUHL (1953: 144) y W. BURKERT (1993). A este respecto, son interesantes las reflexiones de M. HERRERO (2008: 1387-1400) sobre la tradición literaria en esta época de los temas órfico-dionisiacos. Aun así, M. P. NILSSON ([1957] 1975: 19) admite que hubo todavía una serie de escrúpulos religiosos que permitieron su permanencia aun después de las prohibiciones del 186 a. C.

⁵⁵⁵ Cf. A. BRUHL (1953: 165-167), L. MORETTI (1986: 253) y J. H. W. G. LIEBESCHUETZ (1991: 215-216).

⁵⁵⁶ Por el contrario H. VERSNEL ([1990] 1998: 145) considera estas asociaciones menos báquicas o más burocráticas y A. HENRICHS (1978: 155-156) denomina a sus integrantes “Ménades sin menadismo”. A. F. JACCOTTET (2003: 38) reconoce, por su parte, que aun teniendo un sentido más social que religioso, éstos no excluyen mostrar una devoción sincera a Dioniso.

⁵⁵⁷ Sobre esta inscripción cf. A. VOGLIANO (1933: 215-231), F. CUMONT (1933: 232-263), M. P. NILSSON (1953: 178-189), J. SCHEID (1986: 276-286), G. RICCIARDELLI (2000: 270-275) y A. F. JACCOTTET (2003b: 302-310).

θιά<σ>οισ[iv] / [ήγ]ήτειραν ἐμὲ σπείρης ἐ[ν]έβησσε χορεύειν)⁵⁵⁸. Por último, es interesante señalar una inscripción funeraria latina (texto 221) que menciona a una joven tañedora de címbalos (*Bacchi cymbalistria*) y que, según Jaccottet (2003b: 298), se encuentra vinculada a una de estas asociaciones privadas, hecho que deduce del uso de *Bacchus* en lugar del latino *Liber*:

(221) hic sita est Propitiae pupa et famula **Bacchi cymbalis[tria]** (“aquí reposa la niña y sirvienta de Propicia, tañedora de címbalos de Baco”, CLE 00211)

Podemos comparar a esta *cymbalistria* de Baco con la bailarina de la Villa de los Misterios (Figura 14) que, ataviada con un simple jirón de tela, toca los címbalos mientras ejecuta una pirueta y confirmar, así, la presencia de danzas menádicas en el curso de estos rituales, también en el período imperial.

Junto a estos bailes, las ceremonias mistericas incluyen también danzas y pantomimas que, como tendremos ocasión de ver, ponen en escena algunos de los mitos principales relacionados con Dioniso y su culto⁵⁵⁹. En estos casos ya no estamos ante la propia actuación de los fieles e iniciados que bailan con motivo de su experiencia ritual, sino que se trata de un ejercicio más organizado, piezas que algunos han llamado “dramas sacros” y que reflejan la importancia del género pantomímico como recurso vinculado al ámbito ritual⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ Ed. L. MORETTI, BCAR, 1963-64, 143-146 n. 7. G. RICCIARDELLI (i. p.) plantea que el padre de la niña, miembro de uno de estos clubes dionisiacos, se consuela pensando que su hija, que es quien habla en el epitafio, ha sido designada por el propio Dioniso “guía” del grupo para honrarlo a él. Como en este caso la joven danzará después de muerta, pensamos que las que están con vida, danzan también en sus grupos dionisiacos.

⁵⁵⁹ Vid. *infra* n. 724. En cualquier caso, A. F. JACCOTTET (2003: 53) imagina que la danza y la pantomima tenían lugar en una fase más festiva de la celebración, posterior a los tres o cuatro estadios iniciáticos de los ritos más serios.

⁵⁶⁰ De hecho en este período la pantomima también contribuye a fomentar esta imagen de la Ménade danzante y mantener los esquemas básicos de su danza. Una vez más, es el teatro el que transmite con mayor viveza las características de los movimientos menádicos. Sobre las pantomimas de temática dionisiaca, M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 271-280) expone una tabla con los principales títulos conservados.



Figura 14. Bailarina girando, detalle de la pintura mural en la Villa de los Misterios (ca. s. I a. C.), Pompeya.

La danza de las Ménades ha sido siempre un motivo conocido en el territorio romano, no sólo en el plano artístico y literario, sino también como parte de las celebraciones rituales. La Ménade danzante de procedencia griega cuenta, pues, con sus propios rasgos en el imaginario latino y sus gestos paradigmáticos acaban convirtiéndose en un punto de referencia para cualquier danza semejante. No es de extrañar, por tanto, que Catulo (texto 222) y otros autores se sirvan de esta idea para caracterizar los bailes extáticos de otros colectivos en Roma. En este caso concreto, son los sacerdotes de Cibebe (*diuæ cohors*) quienes aparecen como auténticas Ménades (*Maenades*) y se comportan como tales, pero cualquiera que ejecute una danza similar es susceptible de ser comparado con ellas:

(222) simul ite, sequimini / Phrygiam ad domum Cybebes, / Phrygia ad nemora deae, / ubi tympana reboant, / tibicen ubi canit Phryx / curuo graue ca-

lamo, / **ubi capita Maenades ui** / **iacunt ederigerae** / **ubi sacra sancta acutis** / **ululatribus agitant**, / **ubi sueuit illa diuae** / **uolitare uaga cohors**: / quo nos decet citatis / celerare **tripudiis** (“id a un tiempo, seguidme a la casa frigia de Cibeles, a los bosques frigos de la diosa, donde resuenan los timbales, donde toca el frigio flautista, con una flauta curvada y grave, donde **las Ménades agitan con fuerza sus cabezas adornadas de hiedra, donde con agudos gritos hacen vibrar sus sagrados emblemas, donde revolotea la errante compañía de la diosa**, ¡que nos dejen apresurarnos hasta allí con rápidas **danzas!**”, Catull. 63,19-26)

3.5.3 La Magna Mater

Uno de los cultos místicos más representativos del mundo romano es, junto con los de Isis y Mitra⁵⁶¹, el de la Gran Madre, religión que llegó a Roma en el s. II a. C. y que, gracias a su poderosa estructura, consigue penetrar en el sistema tradicional romano⁵⁶². Basado en un personaje mítico que protagoniza una experiencia humana como la muerte (Atis) y en la adoración a una diosa que promete una vida ultramundana (Cibeles), el culto a la *Magna Mater* plantea, como los anteriores, un carácter vivencial, una salvación y una serie de rituales en los que los fieles han de ser iniciados para poder descifrar lo que está oculto.

Las circunstancias históricas bajo las que Cibeles llegó a Roma y, sobre todo, los enfrentamientos políticos entre aristócratas y plebeyos favorecieron la entrada de este culto y su posterior desarrollo: como los populares estaban, en principio, interesados en la nueva diosa, la clase dominante aprovechó la oportunidad de admitir sus ritos como por iniciativa propia para asegurarse el favor de las masas. Sin embargo, según relata Dionisio de Halicarnaso (texto 223), el senado decidió imponer una serie de restricciones (Alvar 2001: 185-188) y las fiestas se reservaron únicamente a los ex-

⁵⁶¹ El primero en estudiar de forma sistemática los cultos orientales fue F. CUMONT ([1929] 1987), cuyas teorías han sido retomadas sobre todo por R. TURCAN ([1989] 2001). Para una visión de estas religiones, fundamentalmente las tres místicas aquí mencionadas, cf. J. ALVAR (2001: 7-12).

⁵⁶² Huelga decir que esta penetración se produce bajo una serie de condicionamientos muy señalados. Cf. J. J. CAEROLS (2006: 99-100) y M. HERRERO (2008: 1405-1409).

tranjeros. Puesto que ningún ciudadano romano podía participar activamente en las celebraciones, éstas acabaron convirtiéndose en un auténtico espectáculo:

(223) θυσίας μὲν γὰρ αὐτῇ καὶ ἀγῶνας ἄγουσιν ἀνὰ πᾶν ἔτος οἱ στρατηγοὶ κατὰ τοὺς Ῥωμαίων νόμους, ἱεράται δὲ αὐτῆς ἀνὴρ Φρυγὶ καὶ γυνὴ Φρυγία καὶ περιάγουσιν ἀνὰ τὴν πόλιν οὗτοι μητραγυρτοῦντες, ὥσπερ αὐτοῖς ἔθος, τύπους τε περικείμενοι τοῖς στήθεσι καὶ καταυλούμενοι πρὸς τῶν ἐπομένων τὰ μητρῶα μέλη καὶ τύμπανα κροτοῦντες. Ῥωμαίων δὲ τῶν αὐθιγενῶν οὔτε μητραγυρτῶν τις οὔτε καταυλούμενος πορεύεται διὰ τῆς πόλεως ποικίλην ἐνδεδυκῶς στολὴν οὔτε ὀργιάζει τὴν θεὸν τοῖς Φρυγίοις ὀργιασμοῖς κατὰ νόμον καὶ ψήφισμα βουλῆς (“le ofrecen sacrificios y juegos anualmente los pretores según las tradiciones romanas, pero un hombre y una mujer frigios son sus sacerdotes y recorren la ciudad en procesión pidiendo limosna, según su costumbre, con figuras rodeando sus pechos, tocando con la flauta, junto a sus seguidores, los cantos en honor de la Diosa Madre y golpeando sus tambores. Pero ningún romano nativo va en procesión por la ciudad pidiendo limosna, ni tocando la flauta con un vestido multicolor, ni celebra los misterios de la diosa según los ritos frigios debido a una ley y decreto del Senado”, D. H. 2,19,4)⁵⁶³

Los *Ludi Megalenses* se instauraron en Roma a principios del siglo II a. C., una celebración que tenía lugar entre el 4 y el 10 de abril y que, como en el caso de los *Isia*, se conformaba como una especie de recreación simbólica del mito. A lo largo de esos días, los ediles organizaban los festejos en los que los miembros del culto protagonizaban los eventos rituales. Los *Megalensia* incluían, además, grandes banquetes rituales, espectáculos públicos, representaciones teatrales y, por supuesto, procesiones que se fueron haciendo cada vez más espectaculares.

En el libro segundo del *De rerum Natura*, Lucrecio describe la formación de un cortejo que honra en procesión a la Madre de los Dioses (texto 99) con la presencia de unos personajes que se agitan alrededor de la divinidad mediante una especie de danza. En concreto, hay al menos dos tipos de bailarines en la *pompa*: por un lado, los sacerdotes frigios que, portando sus espadas, aterrorizan a los observadores al ritmo de la procesión (vv. 618-623) y, por otro, los denominados Curetes (vv. 629-639), asimi-

⁵⁶³ Trad. E. JIMÉNEZ & E. SÁNCHEZ (1984: 181).

lados con los seguidores mitológicos de la diosa, los Coribantes⁵⁶⁴. Mientras que los primeros muestran un fingido furor entre sus filas, estos últimos saltan rítmicamente chocando sus armas como hacían en la leyenda y dotando a la procesión de una llamativa espectacularidad. Su presencia hace sospechar en la participación de especialistas en la procesión, es decir, de artistas profesionales contratados para la ocasión:

(99) **tympana tenta tonant palmis et cymbala circum / concaua, raucis-**
noque minantur cornua cantu, / et Phrygio stimulat numero caua tibia
mentis, / telaque praeportant, uiolenti signa furoris, / ingratos animos
atque impia pectora uolgi / contrerrere metu quae possint numine diuae. /
 ergo cum primum magnas inuecta per urbis / munificat tacita mortalis muta sa-
 lute, / aere atque argento sternunt iter omne uiarum / largifica stipe ditantes
 ninguntque rosarum / floribus umbrantes matrem comitumque cateruam. / hic
 armata manus, Curetas nomine Grai / quos memorant, Phrygias inter si forte
 cateruas / ludunt in numerumque exultant sanguine laeti / terrificas capitem
 quatientes numine cristas, / Dictaeos referunt Curetas, qui Iouis illum / uagitem
 in Creta quondam occultasse feruntur, / cum pueri circum puerum pernice cho-
 rea / [armat et in numerum pernice chorea] / armati in numerum pulsarent ae-
 ribus aera, / ne Saturnus eum malis mandaret adeptus / aeternumque daret ma-
 tri sub pectore uolnus (**“a uno y otro lado retumban con palmas los tensos**
tamboriles y los cóncavos címbalos, amenazan los cuernos de ronco sonido
y la hueca flauta turba los ánimos con ritmo frigio; mientras, blanden sus
armas, emblemas de este violento furor que, por voluntad de la diosa, pue-
den infundir miedo entre las almas ingratas y los impíos ánimos de las gen-
tes. Así, cuando la diosa es transportada por grandes ciudades, con mudo saludo
 bendice, callada, a los mortales. Con plata y bronce [los fieles] alfombran todo el
 camino, otorgándole grandiosas ofrendas, y hacen que nieven pétalos de rosa
 cubriendo a la Madre y a la turba que la acompaña. Entonces, un grupo armado,

⁵⁶⁴ En efecto, los Coribantes son quienes realmente acompañan con sus danzas a Cibebe, diosa del Ida en Troya. Sin embargo, las concomitancias con Rea, que habita en el Ida cretense, pudieron haber provocado confusiones entre unos y otros personajes mitológicos, pues los Curetes habían estado encargados de proteger a Zeus en el Ida al nacer, también bailando y chocando sus escudos, cf. R. SCHILLING (1993: 113). En época imperial, es muy complicado distinguir los unos de los otros pero, si hay un rasgo diferenciador, éste es quizás el estilo de la danza, más extático en el caso de los Coribantes.

Curetes los llaman los griegos, baila a compás entre el tumulto frigio y danza cubierto de sangre, agitando espantosos penachos con el movimiento de sus cabezas; recuerdan a los Curetes dicteos de antaño que, cuentan, ocultaron en Creta los gemidos de Júpiter cuando, armados, bailaron los chicos rápidas rondas alrededor del niño, golpeando, a compás, bronce con bronce para que Saturno no lo alcanzara y lo devorara, provocando a su madre una eterna herida en el corazón”, Lucr. 2,618-639)

Como se ha señalado, ante las restricciones impuestas por el Senado, la procesión de la *Magna Mater* estaba protagonizada únicamente por los miembros extranjeros del culto, es decir, los sacerdotes (*galloi*) y otros fieles de origen frigio. Aunque la *pompa* no era para los romanos un acto en el que participar, es muy probable que, a fin de conseguir un carácter más espectacular, se aderezara con elementos atractivos y conocidos por el público romano, incluyendo la recreación de pasajes míticos por parte de actores o bailarines⁵⁶⁵. En este sentido, Summers (1996: 337-342) cree que la mayoría de los elementos mencionados en el texto de Lucrecio (las características de la pompa, el uso del *cornu*, los pétalos de rosa, etc.) han de ser considerados típicamente romanos⁵⁶⁶.

Por su parte, Ovidio recrea también la danza de Curetes y Coribantes como típica demostración de las procesiones *Megalenses*: en el libro IV de los *Fastos* (texto 224), el poeta señala que las acciones de los sacerdotes se alternan con una serie de bailes que se presentan como un mito mimado y que “consiguen revivir los hechos del pasado”. La labor de los bailarines consiste, por tanto, en evocar en los *Megalensia* los movimientos de los míticos danzantes para que los asistentes a la celebración puedan contextualizar las hazañas de la diosa:

⁵⁶⁵ Ya en otras ocasiones hemos señalado la participación de actores y bailarines profesionales en determinadas ceremonias religiosas (§ VI.2.1). Sobre estas cuestiones cf. J. R. JANNOT (1992: 56).

⁵⁶⁶ En realidad, el culto a la diosa Cibeles en la Antigüedad no se puede concebir como un fenómeno uniforme, sino como una realidad que cambia según las épocas y las distintas zonas geográficas. Para K. SUMMERS (1996-342), los componentes de esta procesión van conformando una demostración ritual característica, sobre todo, de los *Megalensia* romanos y no de otras fiestas frigias.

(224) pars clipeos sudibus, galeas pars tundit inanes: / hoc Curetes habent, hoc Corybantes opus. / **res latuit priscique manent imitamina facti**; / aera deae comites raucaque terga mouent / cymbala pro galeis, pro scutis tympana pulsant: / tibia dat Phrygios, ut dedit ante, modos (“con estacas, unos golpean escudos, otros cascos vacíos: aquí y allá los Curetes y Coribantes tienen trabajo. **La realidad está oculta, pero las recreaciones de episodios antiguos permanecen por medio de la imitación**; los compañeros de la diosa agitan roncós metales y mueven los cuellos, percuten címbalos en vez de cascos, timbales en vez de escudos: la flauta ofrece los modos frigios que ya dio antes”, Ov. *fast.* 4,209-214)

Si los *galloi* acompañan a su diosa y se exhiben con ella, los Coribantes son casi como sus leones, un referente sacado del mito, y sus danzas la escenificación del mismo. Así se representan, por ejemplo, en el denominado Plato de Parabiago, una pátera del s. IV d. C. que representa el orden cósmico promovido por Atis y Cibeles (Figura 15):



Figura 15. Coribantes danzando en torno a Atis y Cibeles. *Plato de Parabiago* (ca. s. IV d. C.), Milán, Museo Arqueológico.

En época imperial, aparte de los *Megalensia*, los seguidores de la diosa frigia celebraba otro importante encuentro en marzo que tenía a Atis como principal destinatario y que, gracias al emperador Claudio, resultó cada vez más popular: para conmemorar el sacrificio del joven Atis en honor a Cibele⁵⁶⁷, recreaban las aventuras míticas de este personaje, su muerte y su resurrección en el llamado “día de la sangre”, cuando algunos sacerdotes de la diosa iniciaban una danza frenética, se auto-lesionaban castrándose para agradar a Cibele⁵⁶⁸ y alcanzaban el éxtasis místico entre chillidos y timbales. Estas acciones vibrantes no sólo constituían una expresión personal de quienes las ejecutaban, sino que excitaban, también, a los espectadores, que atendían fascinados y horrorizados ante la locura colectiva: quienes se habían provocado las heridas danzaban hasta caer exhaustos, otros fieles los escoltaban, también entre bailes, y el resto, ajenos al culto, contemplaban la sorprendente representación de un éxtasis comunal.

(225) cultrum in lacertos exerit fanaticus / sectisque Matrem bracchiis placat
deam, / furere ac rotari ius putatur mysticum; / parca ad secundum dextra fertur
inopia, / caelum meretur uulnerum crudelitas. / Ast hic metenda dedicat genitalia,
/ numen reciso mitigans ab inguine / offert pudendum semiuir donum deae,
/ illam reuulsa masculini germinis / uena effluenti pascit auctam sanguine. /
Vterque sexus sanctitati displicet, / medium retentat inter alternum genus, / mas
esse cessat ille nec fit femina. / felix deorum mater inberbes sibi / parat ministros
lenibus nouaculis. / Quid, cum sacrandus accipit sfragitidas? / acus minutas in-
gerunt fornacibus, / his membra pergunt urere, ut igniuerint (“el fanático clava
en sus músculos un cuchillo y, cortando sus brazos, aplaca a la diosa Madre. Se
cree que el derecho a participar en los misterios consiste en estar fuera de sí y
caer rodando; se considera impía la mano moderada en cortes: el cielo merece la

⁵⁶⁷ Una buena recapitulación de las distintas versiones de este relato (todas ellas coinciden en la emasculación del joven Atis en pleno éxtasis) puede encontrarse en J. ALVAR (2001: 67-75).

⁵⁶⁸ Cf. J. ALVAR (2001: 188-196). Aunque no todos los sacerdotes llegaban al punto de la eviración, lo cierto es que había muchos que se emasculaban tras el estado de locura característico de sus ritos. En realidad, el sacrificio de la masculinidad se hace en nombre de la colectividad y por ello lo realizan unos pocos. Además, sólo los *galloi* pueden llevar a cabo esta acción, prohibida para los romanos. De esta manera, los frigios cumplían su función social de mantener satisfecha a Cibele y proteger a los romanos, que preservaban su integridad física y contaban con la protección de la diosa.

crueldad en las heridas. Y aquí uno dedica sus genitales a la siega, mitigando a la divinidad con el corte de la ingle, ya medio hombre se ofrece a la diosa este regalo vergonzoso y, arrancada la sangre de la simiente masculina, fluyendo alimenta a la que se va robusteciendo. A su sagrada virtud no le place ninguno de los dos sexos, lo retiene en medio, entre ambos géneros, uno deja de ser macho, pero no se vuelve hembra. Feliz, la Madre de los Dioses consigue devotos imberbes por la suave navaja. Y ¿qué decir de cuando el que se consagra recibe el sello para cicatrizar la herida? En una fragua introducen agujas diminutas y con ellas siguen quemando sus miembros hasta que arden”, Prud. *perist.* 10,1061-1078)

Fuera de este momento puntual, la fiesta consistía en la ejecución de música y danza que servían para facilitar la conexión con la divinidad, romper las ataduras con el mundo real y perder la consciencia a través de experiencias más físicas. Los convulsos movimientos de los *galloi*, la profunda melodía de las flautas berecintias en contraste con el agudo chasquido de los címbalos⁵⁶⁹, el griterío y las acciones sangrientas conformaban un todo que tenía por objeto evocar las acciones del joven Atis.

Como vemos, aquí son los propios *galloi* quienes practican las danzas extáticas que, por analogía con las anteriores, han llegado a denominarse también “coribánticas”. En este caso, e igual que ocurre con los movimientos de las bacantes, la danza acaba convirtiéndose en un lugar común de este ritual:

(226) circum arguta cauis tinnitibus aera, simulque / certabant rauco resonantia tympana pulsu, / semiuirique chori, gemino qui Dindyma monte / casta colunt, qui Dictaeo **bacchantur** in antro, / quique Idaea iuga et lucos nouere silentis (“resonaban en torno los penetrantes metales con huecos tintineos, al tiempo que competían con los tímpanos percutidos en ronco pulso, y había allí un coro de eunucos que habitan el casto Díndima de dos cimas, que **bailan exta-**

⁵⁶⁹ El poder de la música para fomentar los estados de trance y locura colectiva está recogido en muchos textos de la Antigüedad, como Platón (*smp.* 215c), Aristóteles (*pol.* 1341a) y Filodemo (*Mus.* 48-50). Como bien señala P. PACHIS (1996: 204-205), la música y la danza tienen la capacidad de enfatizar el ambiente orgiástico de la ceremonia, pero también cuentan con efectos propios: el ritmo constante de los címbalos es el punto de partida para el estado de éxtasis, lo mismo que ocurre con la embriagadora melodía de las flautas. Cf. J. BREMMER (1984: 279), A. BÉLIS (1988b: 10-29) y M. L. WEST (1992: 105).

siados en la cueva dictea y que conocen la cima del Ida y los silenciosos bosques”, Sil. 17,18-22)

Según este relato de Silio Itálico, cuando la Magna Mater desembarcó en el Tíber llegó acompañada de los fieles sacerdotes encargados de dirigir el culto también en Roma. Allí, estos curiosos personajes habrían de ser conocidos por sus llamativas mutilaciones, pero si había una actividad que de verdad dominaban los *galloi* ésta era la exhibición de su música y su baile⁵⁷⁰. La combinación de danzas frenéticas llegó a ser tan marcada que, incluso, fueron asimilados a los ministros de otras religiones orientales, también expertos danzarines, como los *cinaedi*⁵⁷¹ en Egipto y, por supuesto, los sacerdotes de la Diosa Siria, que veremos a continuación.

3.5.4 Los sacerdotes de la Diosa Siria

En la novela de Apuleyo, uno de los dueños del asno Lucio es un viejo sacerdote sirio que recorre los pueblos mendigando y engañando a todo el mundo con sus danzas, sus panderos y sus falsas plegarias. Él y otros miembros de su pequeña congregación se declaran seguidores de la Diosa Siria y aprovechan los servicios del asno para transportar su imagen en procesión y acumular en sus alforjas los bienes que van rapiñando de ciudad en ciudad. Según describe el novelista (texto 227), una de sus principales formas de plegaria y exhibición es la ejecución de danzas furiosas que practican armados con cuchillos:

(227) *deamque serico contectam amiculo mihi gerendam imponunt brachiisque suis umero tenus renudatis, adtollentes immanes gladios ac secures, euantes exsiliunt incitante tibiae cantu lymphaticum tripudium. Nec paucis*

⁵⁷⁰ Hay una serie de máximas que nos invitan a pensar en que, también durante las ceremonias iniciáticas y místicas, estos personajes bailaban al son de sus característicos instrumentos, como la frase que recoge J. ALVAR (2001: 206-207), “comí del tambor, bebí del címbalo, soy iniciado de Atis” (Firm. *err.* 17,1).

⁵⁷¹ M. VESTERINEN (2007: 41-43) menciona las similitudes entre unos y otros -ambos son afeminados, están conectados a un culto, bailan y comparten los mismos instrumentos de percusión-, pero mientras que los *galloi* están esencialmente vinculados a la *Magna Mater*, los *cinaedi* no parecen tener conexión con ninguna divinidad en concreto. Además, mientras que los primeros habían sido explícitamente castrados, los egipcios eran sólo afeminados por su estilo de movimientos y su comportamiento.

pererratis casulis ad quandam uillam possessoris beati perueniunt et ab ingressu primo statim absonis ululatibus constrepentes fanaticæ prouolant diuque capite demisso ceruices lubricis intorquentes motibus crinesque pendulos in circulum rotantes et nonnunquam morsibus suos incursantes musculos ad postremum ancipiti ferro, quod gerebant, sua quisque brachia dissicant (“me ordenan que lleve yo a la diosa, cubierta con un ropaje de seda; ellos, con los brazos remangados hasta los hombros y empuñando enormes puñales y hachas, **saltan chillando al son de la flauta que, con su canto los incita a bailar una delirante danza.** Dejando atrás unas pocas cabañas, llegaron a la finca de un rico propietario y, ya desde la entrada, se precipitan alocadamente haciendo ruido con alaridos discordantes y con la cabeza hundida permanentemente retuercen sus cuellos entre lúbricos movimientos, haciendo girar en círculo sus cabellos sueltos; a veces se lanzan contra sus propios músculos con mordiscos y llegan a clavarse, cada uno en sus brazos, el puñal de doble filo que llevaban”, Apul. *met.* 8,27)

También Luciano de Samósata, en su relato *Sobre la Diosa Siria* (texto 228), señala la importancia de las danzas como parte fundamental de los ritos en honor a “la Hera de Asiria” en el templo de Hierópolis. Según este autor, los principales sacrificios diarios a la divinidad se hacen entre cantos y danzas⁵⁷², pero es, sobre todo, el festival de la primavera el que más llama la atención por su colorido y sus violentas ejecuciones. Es en estas fechas cuando los sacerdotes se concentran frente al templo para sajarse los brazos⁵⁷³ y golpearse unos a otros, pero también cuando deciden “hacerse galos” (Ἐν ταύτῃσι τῇσι ἡμέρησι καὶ Γάλλοι γίγνονται), es decir, emascularse mientras otros tocan la flauta:

(228) ἐν ῥητῇσι δὲ ἡμέρησι τὸ μὲν πλῆθος ἐς τὸ ἱρὸν ἀγείρονται, Γάλλοι δὲ πολλοὶ καὶ τοὺς ἐλεξα, οἱ ἱροὶ ἄνθρωποι, τελέουσι τὰ ὄργια, τάμνονταί τε τοὺς πήχεας καὶ τοῖσι νώτοις πρὸς ἀλλήλους τύπτονται. πολλοὶ δὲ σφίσι παρεστεῶτες ἐπαυλέουσι, πολλοὶ δὲ τύμπανα παταγέουσιν, ἄλλοι δὲ αἰίδουσιν ἔνθεα καὶ ἱρὰ ἄσματα. τὸ δὲ ἔργον ἐκτὸς τοῦ νηοῦ τόδε γίγνεται, οὐδὲ ἐσέρχονται ἐς τὸν νηὸν ὁκόσοι τόδε

⁵⁷² F. NAEREBOUT (2009: 152-153) proporciona, además, toda una serie de materiales arqueológicos que corroboran la existencia de danzas en los rituales asirios.

⁵⁷³ Esta danza está comúnmente asociada a la de los profetas de Baal, en el Antiguo Testamento (Vulg. I reg. 18,26).

ποιέουσιν. Ἐν ταύτησι τῇσι ἡμέρησι καὶ Γάλλοι γίγνονται. ἐπεὰν γὰρ οἱ ἄλλοι αὐλέωσί τε καὶ ὄργια ποιέωνται, ἐς πολλοὺς ἤδη ἡ μανίη ἀπικνέεται, καὶ πολλοὶ ἐς θέην ἀπικόμενοι μετὰ δὲ τοιάδε ἔπρηξαν (“en días determinados la multitud se concentra en el templo, y muchos *galos*, y los hombres religiosos de los que hablé celebran sus ritos, se sajan los brazos y se golpean unos a otros en las espadas. Muchos que están junto a ellos tocan la flauta, hacen sonar tambores, otros entonan cánticos divinos y sagrados, pero todo ello se celebra fuera del templo, y no entran en el recinto cuantos intervienen en tales actos. **En estos mismos días se hacen *galos*. En efecto, mientras los otros tocan las flautas y celebran sus ritos**, la locura furiosa ya se ha apoderado de muchos, y muchos que habían acudido al espectáculo, a continuación hicieron lo siguiente”, Luc. Syr. D. 50-51)⁵⁷⁴

A primera vista, podríamos confundir a los sacerdotes sirios con los ministros de la Gran Madre Cibele, ya que una de sus principales y más vistosas acciones es la de bailar furiosamente hasta llegar al trance y lesionarse con espadas (Turcan [1989] 2001: 133). Sin embargo, el “falso sentimiento religioso” de estos farsantes nada tiene que ver con un culto más serio y organizado⁵⁷⁵. Las fuentes latinas nos transmiten una imagen nada positiva de los sirios y sus costumbres, pues no sólo manifiestan un comportamiento extático sino que, además, lo hacen por dinero:

(229) inibi uir principalis, et alias religiosus et eximie deum reuerens, **tinnitu cymbalorum et sonu tympanorum cantusque Phrygii mulcentibus modulis excitus** procurrit obuiam deamque uotiuo suscipiens hospitio nos omnis intra conseptum domus amplissimae constituit numenque summa ueneratione atque hostiis opimis placare contendit (“allí mismo, un importante señor, en otro tiempo religioso y que respetaba extraordinariamente a la divinidad, **excitado por el tintineo de los címbalos con el sonido de los tamboriles y los cantos modulados como los halagos de los frigios**, salió corriendo a nuestro encuentro, aceptando a la diosa con votiva hospitalidad y a todos nosotros dentro del

⁵⁷⁴ Trad. J. ZARAGOZA (1990: 379).

⁵⁷⁵ No hay que olvidar que al final de la novela el propio Lucio, que tanto critica a los sirios, será iniciado en los misterios de Isis. Como afirma R. TURCAN ([1989] 2001: 131), “las religiones sirias están lejos de tener en la vida pública el mismo impacto que los dioses egipcios o la Gran Madre”.

recinto de su amplísima casa. Se esforzó en aplacar a la divinidad con total veneración y víctimas bien gordas”, *Apul. met.* 8,30)

La degeneración de estas celebraciones es un motivo de crítica en la literatura de época imperial que arremete igualmente contra otras costumbres sirias alejadas de la esfera ritual: según Turcan ([1989] 2001: 129), los sirios eran envidiados por su habilidad en el trabajo, su don de gentes y su espíritu de iniciativa; pero también en el plano moral eran conocidos por su mala reputación, tal como reflejan, por ejemplo, los versos de Juvenal (texto 230) que asocian esta reputación a la música (*cum tibicine chordas obliquas nec non gentilia tympana secum uexit*), la prostitución (*ad circum iussas prostare puellas*) e, indirectamente, también, a la danza:

(230) quae nunc diuitibus gens acceptissima nostris / et quos praecipue fugiam, properabo fateri, / nec pudor obstabit. non possum ferre, Quirites, / Graecam urbem. quamuis quota portio faecis Achaei? / iam pridem Syrus in Tiberim defluxit **Orontes / et linguam et mores et cum tibicine chordas / obliquas nec non gentilia tympana secum / uexit et ad circum iussas prostare puellas** (“me voy a dar prisa para decirte ahora mismo, y la vergüenza no me lo va a impedir, qué gentes son las más aceptadas entre nuestros ricos y, principalmente, de quiénes huyo. Quirites, yo no puedo soportar una ciudad griega. De esta escoria, ¿qué porción es aquea? Ya hace tiempo que **Orontes, el sirio, desembarcó en el Tíber y trajo consigo una lengua, unas costumbres, un flautista, instrumentos de cuerdas desiguales, unos timbales que no son de aquí y unas muchachas obligadas a prostituirse junto al circo**”, *Iuv.* 3,58-65)

Con estos precedentes, no son de extrañar las críticas que recibe, en el s. III d. C., el emperador de origen sirio Heliogábalo (texto 231), por mostrar habilidades musicales o coreográficas (*ipse cantauit, saltauit, ad tibias dixit, tuba cecinit, pandurizauit*) poco acordes con su estatus:

(231) **ipse cantauit, saltauit, ad tibias dixit, tuba cecinit, pandurizauit, organo modulatus est.** fertur et una die ad omnes circi et theatri et amphitheatri et omnium urbis locorum meretrices tectus cucullione mulionico, ne agnosceretur, ingressus, cum tamen omnibus meretricibus sine effectum libidinis aureos donaret addens: 'nemo sciat, Antoninus haec donat' (“**él mismo cantaba, baila-**

ba, recitaba al son de las flautas, tarareaba con la trompeta, tañía el laúd, tocaba el órgano. Se dice también que, en un solo día, visitó a todas las prostitutas del circo, del teatro, del anfiteatro y de todos los lugares de la ciudad, cubierto con un capuchón de mulero, para no ser reconocido; pero aunque no satisfizo su deseo, a todas las prostitutas les dio unas monedas de oro añadiendo: «que nadie sepa que Antonino os da estas monedas», Hist Aug. *Heliog.* 32,9)

Unas habilidades que, por la reiteración con que las recogen los textos, tenían, sin duda, una base real. En este sentido, hay que recordar que, al margen de estas danzas festivas y depravadas, Heliogábalo es un sacerdote sirio que organiza y dirige ritos en los que aparece, además, bailando como los extáticos *galloi* (texto 232), en una actitud incompatible con su condición de emperador de Roma (Naerebout 2009: 150-158):

(232) **iactauit autem caput inter praecisos fanaticos et genitalia sibi deuinxit et omnia fecit, quae Galli facere solent**, ablatumque sanctum in penetrale dei sui transtulit. Salambonem etiam omni planctu et iactatione Syriaci cultus exhibuit omen sibi faciens imminentis exitii (“por otra parte Heliogábalo **agitó su cabeza entre fanáticos eunucos, se ató los genitales e hizo todo aquello que suelen hacer los Galos** y, tras llevarse consigo el sagrado busto de la diosa, lo transportó al interior del templo de su dios. También practicó el ritual de Salambo con todos los golpes y sacudidas propias del culto siríaco, ofreciendo así un presagio de su inminente muerte”, Hist Aug. *Heliog.* 7,3-4)

En el caso de Heliogábalo, vemos que las danzas de naturaleza extática penetran en el sistema cultural romano llegando, incluso, a las más altas esferas, pero ni siquiera entonces dejan de ser un motivo de censura contra quienes las practican. Por sí mismas, estas prácticas son rechazadas por parte de las instituciones y los ciudadanos más tradicionales pero, inevitablemente, su asiduidad en estos círculos es cada vez mayor.

CAPÍTULO VI: DANZA, RELIGIÓN Y ESPECTÁCULO

Petite Mort

J. Kylián, Salzburgo 1991

Hasta el momento, hemos tenido ocasión de comprobar el potencial espectacular de algunos bailes rituales como el *tripudium* de los Salios y los Arvales, la carrera de los Lupercos, las celebraciones de las *Faunalia* y, por supuesto, las exhibiciones de los cultos orientales que implican un importante componente religioso en el desarrollo de la acción, ya sea por el entorno de la fiesta o por el contenido mismo de la pieza⁵⁷⁶. Junto a ellas, hay una serie de danzas que, a medio camino entre la religión y el espectáculo, ilustran hasta qué punto nuestra clasificación de las danzas de Roma es a la vez gradual y circular⁵⁷⁷ y cómo en determinadas ocasiones es difícil deslindar el elemento lúdico del litúrgico o señalar la prevalencia de uno u otro.

En concreto, destacamos las actuaciones coreográficas asociadas a los grandes festivales romanos pues, planteadas como formas de entretenimiento para los dioses o como mecanismos de plegaria, son, sin duda, un exponente original y propio de la cultura latina.

En este sentido, hace ya casi un siglo Piganiol (1923: 102) postuló la existencia de dos tipos de *ludi* según su función: los que derivan de una competición agonística (*circenses*) y aquellos en cuyo origen se encuentra la danza (*scaenici*). Esta propuesta tan sugerente muestra, en último término, la importancia de la danza como componente

⁵⁷⁶ Sobre las interferencias entre religión y drama en ámbito griego, F. GRAF (2007: 55-71) y R. P. MARTIN (2007: 36-54) ofrecen una buena síntesis.

⁵⁷⁷ Sobre esta cuestión *vid. supra* § II.2.3 y, sobre todo, la Tabla (1).

esencial de los *ludi*, en estrecha relación, como vimos, con la etimología misma del término⁵⁷⁸.

Dicho lo cual, las páginas que siguen están dedicadas al estudio puntual de estas danzas lúdicas y sus principales funciones en el contexto de los juegos. En primer lugar, prestaremos atención a la práctica más característica en donde coreografía y juego se entienden como una sola realidad (§ VI.1), el denominado *Lusus Troiae* (§ VI.1.1). A continuación, analizaremos el resto de ceremonias (*ludi*) que integran danzas como parte de su desarrollo (§ VI.2), ya sea en la fase de la procesión (§ VI.2.1) o en el momento de la exhibición espectacular propiamente dicha, es decir, sobre las tablas del escenario (§ VI.2.2). La figura del ludión (*ludius* o *ludio*) en estos casos tendrá una importancia decisiva.

1. LA DANZA COMO LUDUS

Si recordamos las principales ideas que, sobre el término *ludus*, señalamos en el capítulo dedicado al léxico latino de la danza, observamos que se trata de un movimiento repetido y contrapuesto a la realidad del día a día, capaz de romper la monotonía estática de la cotidianidad para generar un espacio y un momento festivo⁵⁷⁹. Como el más estilizado de estos ejercicios, la danza puede constituir en sí misma la esencia de una celebración y el componente más espectacular de la fiesta (Dupont 1993: 199), es decir, aquello que Piccaluga (1965: 33) denomina el *ludus* de un festival.

La ceremonia del *Lusus Troiae* es el ejemplo más ilustrativo, por su denominación (*lusus*) y por su contenido: esta parada ecuestre celebrada por jóvenes de la aristocracia romana, es una fiesta religiosa compleja y estructurada, un acontecimiento social extraordinario que, aunque no viene definido en los fastos como tal, constituye realmente un juego público. En un caso así no se puede aislar el elemento lúdico del resto

⁵⁷⁸ Sobre esta cuestión *vid. supra* § III.6.2. En palabras de J. HUIZINGA ([1955] 2008: 209), “la cuestión de si la danza y el juego se hallan en conexión es algo tan patente y seguro que no hace falta incorporarlo en el concepto. La relación entre danza y juego no consiste en que aquella tenga algo de éste, sino que forma una parte de él: es una relación de identidad de naturaleza. La danza es, como tal, una forma particular y particularmente completa del juego”.

⁵⁷⁹ Sobre esta acepción de *ludus* cf. A. YON (1940: 393), G. PICCALUGA (1965: 44-52), F. DUPONT (1993: 201) y T. HABINEK (2005: 116-122). Ambos analizan el sustantivo en todas sus variantes (juego, broma, escuela, etc.) pero coinciden en resaltar la noción más física, la del dinamismo y el movimiento, como principal característica de este término.

de la celebración, pues el evento entero está constituido por una sola actuación: la danza armada. Precisamente por ello, esta fiesta no se puede nombrar en plural, pues a diferencia de los grandes juegos (*ludi*) que se componen de actividades diversas, aquí hay un acontecimiento único y exclusivo⁵⁸⁰.

1.1 *LUSUS TROIAE*: UNA DANZA ECUESTRE

En el libro V de la *Eneida*, Ascanio y otros jóvenes troyanos culminan los juegos fúnebres en honor a Anquises con una vistosa aparición: una cabalgata ecuestre que, en forma de danza armada, constituye uno de los más destacables elementos etiológicos de la obra de Virgilio, el denominado *Lusus Troiae*⁵⁸¹. Este juego es un acontecimiento de carácter espectacular muy adecuado al gusto de los romanos, pues consiste en la simulación de una batalla a caballo que se lleva a cabo, con una cuidada coreografía, siguiendo el trazado prototípico de un laberinto.

(233) 'uade age et Ascanio, si iam puerile paratum / agmen habet secum cur-
susque instruxit equorum, / ducat auo turmas et sese ostendat in armis / dic' ait.
ipse omnem longo decedere circo / infusum populum et campos iubet esse pat-
entis. / incedunt pueri pariterque ante ora parentum / frenatis lucent in equis,
quos omnis euntis / Trinacriae mirata fremit Troiaequae iuuentus. / omnibus in
morem tonsa coma pressa corona; / cornea bina ferunt praefixa hastilia ferro, /
pars leuis umero pharetras; it pectore summo / flexilis obtorti per collum circu-
lus auri. / tres equitum numero turmae ternique uagantur / ductores; pueri bis
seni quemque secuti / agmine partito fulgent paribusque magistris. / una acies
iuuenum, ducit quam paruus ouantem / nomen aui referens Priamus, tua clara,
Polite, / progenies, auctura Italos; quem Thracius albis / portat equus bicolor

⁵⁸⁰ Por esta razón G. PICCALUGA (1965: 33) afirma que la celebración de este juego puede, de hecho, presentarse al hilo de otros complejos festivos como, por ejemplo, los *ludi Apollinares*.

⁵⁸¹ Cabría examinar el pasaje desde el punto de vista literario pues son muchas las posibilidades de interpretación que nos ofrece. La belleza de la imagen, enriquecida doblemente por las formas descritas de la coreografía y el dinamismo que de ellas se deduce, ha dado pie a muchos estudiosos para considerar este paso como uno de los más característicos empleos de la écfrasis virgiliana. Además, la notable influencia homérica, la calidad de las metáforas seleccionadas y la deliberada narración proléptica, hacen de este fragmento una encrucijada de pasado, presente y futuro entrelazados por los propios movimientos de la danza. Cf. V. CRISTÓBAL (2006: 96) y L. POLVERINI (1990: 289).

maculis, uestigia primi / alba pedis frontemque ostentans arduus albam. / alter Atys, genus unde Atii duxere Latini, / paruus Atys pueroque puer dilectus Iulo. / extremus formaque ante omnis pulcher Iulus / Sidonio est inuectus equo, quem candida Dido / esse sui dederat monimentum et pignus amoris. / cetera Trinacriis pubes senioris Acestae / fertur equis. / excipiunt plausu pavidos gaudentque tuentes / Dardanidae, ueterumque agnoscunt ora parentum. / postquam omnem laeti consessum oculosque suorum / lustrauere in equis, signum clamore paratis / Epytides longe dedit insonuitque flagello. / olli discurrere pares atque agmina terni / diductis soluere choris, rursusque uocati / conuertere uias infestaque tela tulere. / inde alios ineunt cursus aliosque recursus / aduersi spatiis, alternosque orbibus orbis / impediunt pugnaeque cient simulacra sub armis; / et nunc terga fuga nudant, nunc spicula uertunt / infensi, facta pariter nunc pace feruntur. / ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta / parietibus textum caecis iter ancipitemque / mille uiis habuisse dolum, qua signa sequendi / frangeret indeprentus et inremeabilis error; / haud alio Teucrum nati uestigia cursu impediunt texuntque fugas et proelia ludo, / delphinum similes qui per maria umida nando / Carpathium Libycumque secant. / hunc morem cursus atque haec certamina primus / Ascanius, Longam muris cum cingeret Albam, / rettulit et priscos docuit celebrare Latinos, / quo puer ipse modo, secum quo Troia pubes; / Albani docuere suos; hinc maxima porro / accepit Roma et patrium seruauit honorem; / Troiaque nunc pueri, Troianum dicitur agmen. / hac celebrata tenus sancto certamina patri (“Dijo: «Ve y dile a Ascanio que, si ya está preparada su marcha infantil y ha dispuesto las carreras de caballos, dirija las tropas y se presente ante su abuelo con las armas». Él mismo ordena que el público salga del largo circo y que se abran los campos. Bajan los niños al tiempo y, ante la mirada de sus padres, resplandecen en sus caballos refrenados, aquellos sobre quienes murmura la admirada juventud de Troya y Trinacria cuando pasan. Todos, según la costumbre, recogen su corta melena con una corona; llevan dos lancillas de cornejos con un hierro clavado, una parte lleva también ligeras aljabas al hombro; en lo alto de su pecho va un flexible aro de oro retorcido alrededor del cuello. Avanzan tres escuadrones de caballería con tres generales; a ellos les siguen doce jóvenes que resplandecen con la división en columnas y el mismo número de jefes. Una tropa es de jóvenes, a la que dirige con sus órdenes el pequeño Príamo, que recibe el nombre de su abuelo, tu hijo, oh Polites, que

otorgará valor a los Italos; a éste lo lleva un caballo tracio bicolor, con manchas blancas, blanca la planta de sus patas y, alto, va mostrando su frente blanca. La otra tropa Atis, de donde viene la *gens* de los Atios latinos, el pequeño Atis es un niño muy querido del niño Julo. El bello Julo es el último y avanza ante todos en un caballo sidonio, que le dio la radiante Dido como recuerdo y prenda de su cariño. El resto de niños es transportado por caballos trinacrios del viejo Aceses. Los dardanios reciben con un aplauso a los tímidos muchachos y se alegran al verlos, reconociendo en sus rostros los de sus viejos parientes. Después, contentos de reunirse bajo la mirada de los suyos, dieron una vuelta con sus caballos y, preparados en medio del clamor, Epítides les dio la señal desde lejos, haciendo ruido con un látigo. Todos discurrían a un tiempo y las tres columnas se disolvieron en coros separados; avisados otra vez, abren una vía y se atacan con armas hostiles. Entonces, unos enfrente de otros empiezan a hacer otras variaciones y otras carreras con pausas, impiden los círculos sucesivos con otros círculos y ponen en marcha el simulacro de una batalla con armas. Ahora, en fuga, descubren sus espaldas, ahora, contrariados, vuelven sus dardos y, ahora, hechas las paces, avanzan a la par. Según cuentan, en otro tiempo el Laberinto, en la alta Creta, tenía un camino entretejido por paredes ciegas y una trampa incierta por sus mil calles, por la que un error no descubierto y donde no se puede volver quebraba las señales para quien estaba perdido. No de otro modo, los hijos de los Teucros impiden las huellas con su carrera y tejen con la danza huidas y batallas, igual que los delfines que, al nadar por los húmedos mares hienden las aguas del Cárpatos y de Libia. Ascanio fue el primero que retomó esta costumbre de las carreras y estos certámenes, cuando ciñó Alba Longa con sus murallas y enseñó a los antiguos latinos a celebrarlo como lo había hecho él mismo de niño, y con él la juventud troyana; los albanos enseñaron a sus hijos; y de ellos más tarde, los recibió la grandísima Roma, conservando ese honor paterno; y ahora los niños a Troya la llaman «el escuadrón troyano». Así se celebraron las competiciones en honor del piadoso padre”, Verg. *Aen.* 5,548-603)

La presencia de juegos fúnebres es un elemento recurrente en la épica pero, con la inclusión de una prueba totalmente nueva, Virgilio aporta a la tradición un rasgo

esencialmente romano⁵⁸². En este caso, además, los principales protagonistas del *Lusus Troiae* son los antepasados de las tribus más destacables del Lacio (Atis, Príamo y el propio Julio), que simbolizan a los jóvenes patricios que practican el *Lusus Troiae* en tiempos del poeta⁵⁸³. De este modo, Virgilio rinde un homenaje a Augusto al recrear un espectáculo que, según cuenta Suetonio, le resultaba especialmente grato:

(234) sed **et Troiae lusum edidit frequentissime** maiorum minorumque puerorum, prisci decorique moris existimans **clarae stirpis indolem sic notescere** (“pero **también ofreció, de forma muy frecuente, el juego de Troya** de niños y de adolescentes, considerando que era una costumbre antigua y honorable **mostrar de este modo la nobleza de una ilustre estirpe**”, Suet. *Aug.* 43,2)

En su descripción de la parada, Virgilio da la impresión de haber asistido varias veces a la cabalgata, ya que dibuja con todo detalle el cuidado desarrollo de la prueba, un esquema que cambia constantemente de trazado, igual que los muros del Laberinto cretense. Sin embargo, el poeta se toma ciertas libertades a la hora de exponer las características formales del *Lusus Troiae*: en primer lugar, a diferencia de lo que nos ha transmitido el resto de los relatos, la parada de Ascanio y sus compañeros se divide en tres escuadrones, un esquema tan difícil de estructurar en forma de batalla que el propio Virgilio se ve obligado a modificar en alguna ocasión hasta distribuirlos de nuevo en dos (vv. 580 ss.)⁵⁸⁴. En segundo lugar, los dibujos descritos en la *Eneida* parecen tener otro referente muy distinto a la representación real del *lusus* ya que, según han

⁵⁸² Cf. W. H. WILLIS (1941: 403) que subraya el hecho de que, aparte del típico elemento sorpresa que introduce Virgilio cuando recrea otros pasajes, en este caso adapta la acción al gusto romano, fundamentalmente porque sus juegos tradicionales no eran gimnásticos, como los griegos, sino más bien espectaculares.

⁵⁸³ Sobre los tres *ductores* de los escuadrones cf. M. MALAVOLTA (1984: 391-392) y L. POLVERINI (1990: 287-289). Según parece, es Servio (*Aen.* 5,560) el primero que sobreentiende una distribución tripartita por tribus.

⁵⁸⁴ Según las fuentes, el *Lusus Troiae* se compone de dos *turmae* según la edad de los participantes (*Plu. Cat. Mi.* 3; Suet. *Caes.* 39,2). Es más probable, por tanto, que Virgilio plantee esta distribución como una licencia poética, ya que no se ha documentado ningún ejemplo de divisiones en tres grupos. Sobre estas cuestiones cf. HERRMANN (1939: 491-492) y L. POLVERINI (1990: 288). Por último, P. CECCARELLI (1998: 149) recuerda la posibilidad de que esta distribución se realizase por clases y no por edades: los *maiores* serían los jóvenes de clase senatorial y los *minores* los caballeros.

advertido algunos estudiosos, estas formaciones recuerdan en gran medida a las danzas que describe Homero en su digresión sobre el escudo de Aquiles⁵⁸⁵:

(235) Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυῖεις, / τῷ ἵκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ
Κνωσῷ εὐρείῃ / Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ. / ἔνθα μὲν ἡῖθεοι καὶ
παρθένοι ἀλφεισίβοιοι / ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χειρὶς ἔχοντες. / τῶν δ' αἶ μὲν
λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας / εἶατ' εὐννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ. / καὶ ῥ'
αἶ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας / εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων
τελαμώνων. / οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι / ρεῖα μάλ', ὥς ὅτε
τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν / ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν. /
ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι. / πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν
περίσταθ' ὄμιλος / τερπόμενοι. / δοιῷ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς / μολπῆς
ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους (“el muy ilustre cojitranco bordó también **una pista de baile** semejante a aquella que una vez en la vasta Creta el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles. Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote, bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas. Ellas llevaban delicadas sayas, y ellos vestían túnicas bien hiladas, que tenían el suave lustre del aceite. Además, ellas sujetaban bellas guirnaldas, y ellos dagas áureas llevaban, suspendidas de argénteos tahalíes. **Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos y suma agilidad**, como cuando el torero, ajustado a sus palmas, el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha, **y otras veces corrían en hileras, unos tras otros**. Una nutrida multitud rodeaba la deliciosa pista de baile recreándose, y entre ellos cantaba el divino aedo mientras tañía la forminge, y dos acróbatas a través de ellos, como preludeo de la fiesta, hacían volteretas en medio”, Hom. *Il.* 18,590-606)⁵⁸⁶

El término χορὸν que aparece al comienzo del pasaje recuerda el espacio que Dédalo construyó para las danzas de Ariadna, una pista de baile o, más bien, el famoso La-

⁵⁸⁵ Como curiosidad, señalamos que en el caso de la *Iliad* (Homer. 880-885), las danzas representadas en el escudo de Aquiles corresponden a las Musas, que se mueven en coro al son de la lira de Apolo. Esta imagen se corresponde mejor con la mentalidad latina pues, aun tratándose de un referente mitológico típicamente griego, no resulta tan ajeno a la realidad romana. En el escudo de Eneas, por su parte, Virgilio (*Aen.* 8,663) menciona la danza de los Salios y de los Lupercos.

⁵⁸⁶ Trad. E. CRESPO ([1991] 1999: 725).

berinto cretense⁵⁸⁷. Según la leyenda, los jóvenes bailaban entremezclados antes de ser ofrecidos como víctimas al Minotauro y, cuando Teseo consiguió vencer al monstruo, repitió en Delos esta famosa danza coral que llevaría por nombre γέπαυος o “danza de la grulla” y que acabaría convirtiéndose en un importante referente coral⁵⁸⁸. En el pasaje de Virgilio también se alude de forma directa al espacio laberíntico del palacio de Cnosos (v. 588) con el complicado dibujo que iban trazando los escuadrones con sus movimientos⁵⁸⁹.

En el relato homérico, la danza está protagonizada por muchachas engalanadas y jóvenes armados, todos ellos cogidos de la mano y celebrando lo que podría ser un rito de integración en la sociedad. La principal característica del baile es su movimiento circular que se alterna con otras ejecuciones en hilera y viene interrumpido por la actuación de dos saltimbanquis que pone fin a la representación. El juego ecuestre de la *Eneida*, por su parte, presenta a la más selecta juventud troyana que, aunque a caballo, traza movimientos muy parecidos con sus danzas para exhibir sus habilidades militares ante la mirada de sus padres, en un acto que será considerado uno de los rituales de iniciación más característicos de la nobleza⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ Vid. *supra* § V.1. Sobre la idea de que el Laberinto habría sido, en realidad, un espacio dedicado a las ejecuciones de danzas corales cf. C. BOLOGNA (2006: 80).

⁵⁸⁸ Mencionada en numerosos pasajes (Call. *Del.* 306-313; Plu. *Thes.* 21), esta danza se documenta desde muy antiguo y resulta ser una de las más características de Grecia. Aun así, resulta muy complicado distinguir entre la coreografía mencionada por Homero, las danzas cretenses del Laberinto y las de Delos. Cf. L. B. LAWLER (1946: 113-114), que plantea una serie de diferencias entre los distintos tipos. De otra parte, algunos estudiosos han puesto en relación el ejemplo de Homero con las danzas en serpentina de Lacedemonia denominadas ὄρμος (Luc. *Salt.* 13) por tratarse de bailes mixtos. En este caso, L. SÉCHAN ([1911] 1969: 1047) cita también las pinturas de Ruvo como ejemplo similar. Vid. *supra* § V.1 (Figura 5).

⁵⁸⁹ Cf. J. L. HELLER (1946), que reproduce los esquemas de las maniobras y los compara con otras representaciones de laberintos.

⁵⁹⁰ Además del dibujo del Laberinto, G. CAPDEVILLE (1988: 65-82) ha querido ver en la imagen de los delfines que cierran la descripción virgiliana (vv. 594 ss.) un paralelo con el texto homérico. Según este estudioso, el término griego κυβιστητήρ podría sugerir que los saltimbanquis de esta danza se movían como lo hacen estos mamíferos en el agua.

Más allá de las posibles coincidencias entre el texto de Virgilio y las danzas homéricas, el *Lusus Troiae*⁵⁹¹ constituye un ejercicio ecuestre habitual en las celebraciones romanas, que alcanza una especial relevancia en época de Augusto como perfecta representación del espíritu de pacifismo y de la unión ciudadana pretendidos por el emperador (Scheid & Svenbro 1996: 46-48). Equiparado, además, a las celebraciones de los Salios o a la pírrica de origen griego, esta danza ecuestre constituye un acontecimiento trascendental en la vida de los jóvenes participantes y, por extensión, para el conjunto de la sociedad romana⁵⁹².

Según parece, el *Lusus Troiae* fue celebrado por primera vez por iniciativa de Sila⁵⁹³ y repetido en varias ocasiones, al menos hasta el año 211 d. C.; además, esta danza tenía cabida en muy diversas ocasiones⁵⁹⁴, ya fueran unos juegos fúnebres como los de Anquises (por ejemplo en el funeral de Séptimo Severo o el de Drusilla), la fundación de un templo o una celebración triunfal, como la de César en el 46 a. C.

En cuanto a su desarrollo y sus formas coreográficas, poco sabemos aparte de las explicaciones de Virgilio: se trata de una variante de danza armada en la que no sólo es importante conocer las figuras militares y manejar el caballo sino también dominar las dimensiones espaciales, dirigir correctamente los movimientos y saber hacerlo todo en grupo, siguiendo el ritmo de los demás participantes para lograr construir trazados armónicos y proporcionales.

⁵⁹¹ Sobre las distintas posibilidades de denominar este juego cf. K. SCHNEIDER (1927: 2059) y L. POLVERINI (1990: 287).

⁵⁹² G. PICCALUGA (1965: 135-158), H. VERSNEL (1994: 325-327), P. CECCARELLI (1998: 149) y T. HABINEK (2005: 17-19) coinciden en que este juego era en realidad una ceremonia de iniciación para los jóvenes nobles. Por su parte, J. SCHEID & J. SVENBRO (1996: 47-49) consideran que, como metáfora del acto de tejer, el *Lusus Troiae* representaba la lucha contra las posibles amenazas a la comunidad y la unión social símbolo de la estabilidad política.

⁵⁹³ En realidad, este dato proviene de Plutarco (*Cat. Mi.* 3). Es posible, entonces, que el historiador hubiese trasladado un juego de su propio tiempo a la época de Catón. Cf. P. CECCARELLI (1998: 149).

⁵⁹⁴ G. PICCALUGA (1965: 27) recuerda que este juego nunca se celebró en una fecha fija. Sobre las distintas ocasiones en las que tuvo lugar cf. L. POLVERINI (1990: 288) y J. SCHEID & J. SVENBRO (1996: 40-41).

En el *Panegírico* de Claudiano al sexto consulado de Honorio (s. IV d. C.) figura la descripción de un espectáculo muy similar al *Lusus Troiae*, con la clásica disposición física de los participantes en este tipo de celebraciones y sus habilidades coreográficas:

(236) haec et belligeros exercuit area lusus, / **armatos** haec saepe **choros**, certaque uagandi / textas lege fugas inconfusosque recursus / et **pulchras errorum artes** iucundaque Martis / cernimus. **Insonuit cum uerbere signa magister**, / mutatos edunt pariter tot pectora motus / in latus allisis clipeis aut rursus in altum / uibratis; graue parma sonat, mucronis acutum / murmur, et umbonum pulsu modulante resultans / ferreus alterno concentus clauditur ense. / Vna omnis submissa phalanx tantaeque saluant / te, princeps, galeae. **Partitis inde cateruis / in uarios docto discurritur ordine gyros, / quos neque semiuiri Gortynia tecta iuuenti** / flumina nec crebro uincant Maeandria flexu. / Discreto reuoluta gradu torquentur in orbes / agmina, perpetuisque inmoto cardine claustris / Ianus bella premens laeta sub imagine pugnae / armorum innocuos paci largitur honores (“este lugar también ofreció juegos guerreros. A menudo, contemplamos aquí **grupos armados**, evoluciones tejidas siguiendo un trazado decidido y desconcertadas carreras de vuelta, las **bellas técnicas de giro** y las hazañas festivas de Marte. Cuando **el jefe ha hecho sonar la señal con su látigo**, todos los pechos al mismo tiempo realizan sus movimientos cambiados, con los escudos golpeados en el costado o blandidos de nuevo en lo alto. Las rodela resuenan con sonidos graves, agudo es el ruido de las armas y el sonido armonioso del hierro, resultado del choche rítmico de los escudos, se ve interrumpido por espadas a turnos. Toda la falange postrada y todos los cascos te saludan a tí, Príncipe. **Luego, tras separarse la tropa, avanzan en orden haciendo varios giros, a los que no superan ni los techos gortinios del Minotauro** ni la corriente del Meandro con sus frecuentes curvas. Tras haber dado la vuelta con paso decidido, la columna rueda en un círculo y, aprisionando a las guerras con sus puertas siempre cerradas por el inmóvil quicio, Jano, bajo la alegre imagen de una lucha, le concede a la paz ilesos honores de armas”, Claud. 28,620-638)⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ Este texto del s. IV d. C. no menciona qué tipo de representación es la que llevan a cabo los jóvenes armados que, por su parte, tampoco parecen ir a caballo. Quizás se trata de una especie de pírrica masiva o un espectáculo de nueva creación. En cualquier caso, el parecido con el texto virgiliano es más que notable. Cf. L. POLVERINI (1990: 288).

Uno de los participantes más destacados del *Lusus Troiae* era el *ductor* de cada escuadrón que, según nos informan las fuentes, pertenecía a alguna de las mejores familias de la nobleza. Plutarco (*Cat. Mi.* 3), por ejemplo, habla del mérito del joven Catón escogido como *ductor* en lugar de Sexto, el sobrino de Pompeyo, y Suetonio recuerda cómo Tiberio (*Suet. Tib.* 6,4) dirigió a los nueve años el escuadrón de los *maiores*⁵⁹⁶. Esta elección, por tanto, tenía importantes repercusiones de tipo político⁵⁹⁷.

Habida cuenta de todas estas características del *lusus*, cabe preguntarse por la denominación misma del juego y sus posibles conexiones con otras danzas de tipo guerrero. En su estudio sobre la pírrica en territorio latino, Ceccarelli (1998: 149) menciona la coincidencia entre estas dos prácticas no sólo por su morfología iniciática, sino también porque parecen compartir una etiología de procedencia troyana: mientras que, según distintas versiones del mito, la pírrica está relacionada con el hijo de Aquiles al matar a Príamo⁵⁹⁸, los jóvenes troyanos parecen ser los primeros en ejecutar estas y otras muchas danzas que tuvieron una influencia posterior en los participantes del *Lusus Troiae*⁵⁹⁹. Séneca, por ejemplo, alude a estos bailes en *Las Troyanas* (texto 237) y habla de los jóvenes participantes como si celebraran la cabalgata mucho antes de que se hubiese desencadenado la guerra:

(237) non arma tenera parua tractabis manu / sparsasque passim saltibus latis
feras / audax sequeris nec statò lustrì die, / **sollemne referens Troici lusus sacrum,**
/ **puer citatas nobilis turmas ages;** / non inter aras mobili uelox pede, /
reboante flexo concitos cornu modos, / barbarica prisco templa saltatu coles
("con tu tierna mano, tú no manejarás armas pequeñas, ni vas a perseguir, audaz,
a las fieras, diseminadas por todas partes en los anchos bosques y, en el día fijado
del lustro, **repitiendo la solemne ceremonia del juego troyano, tampoco vas a conducir las veloces columnas, tú que eres un niño noble.** No vas a mover
tu pie, ágil y veloz, entre los altares, al tiempo que el cuerno curvado emite sus

⁵⁹⁶ Cf. también Suetonio (*Nero* 7,1) y Tácito (*ann.* 11,11,10).

⁵⁹⁷ Cf. L. HERRMANN (1939: 487-489), que insiste en el peso político de esta celebración y en la importancia de apoyar a unos u otros participantes según las distintas tendencias de cada uno.

⁵⁹⁸ Vid. *supra* § V. 3.4.1 y n. 458.

⁵⁹⁹ Según relata Virgilio (*Aen.* 9,612-616), los Rútulos se asombran de esta habilidad troyana.

acelerados ritmos, ni protegerás los templos extranjeros con antiguas danzas”,
Sen. Tro. 774-781)

Por este tipo de menciones, algunos investigadores han visto en el dibujo trazado por los jóvenes jinetes los muros de la ciudad de Troya, una hipótesis más entre otras muchas que guarda relación, según sus defensores, con la inscripción hallada en un vaso etrusco del s. VI a. C., el denominado *oinochoe* de Tragliatella (Figura 16)⁶⁰⁰.



Figura 16. Detalle del *oinochoe* de Tragliatella con la inscripción “truia” (ca. s. VI a. C.), reproducción tomada del DAGR ([1919] 1969: 496).

La decoración de este *oinochoe* presenta por un lado siete guerreros armados en fila. En el reverso, dos caballeros parecen salir de un laberinto en el que se ha inscrito la palabra “truia” y portan escudos decorados con imágenes de aves⁶⁰¹. A partir de estos datos, el estudioso alemán Weeber (1974: 171-175) sostiene que, en realidad, “truia” no es sino la transcripción etrusca del término *Tpoía*, por lo que la imagen de este vaso estaría representando a dos caballeros que abandonan la ciudad de Troya, pero sin evocar ejercicios ecuestres y, mucho menos, de tipo festivo. Para Weeber no hay, por tanto, ninguna relación entre esta imagen y el *Lusus Troiae*, de manera que sitúa el origen del juego en tiempos de Sila, según la mención de Plutarco (*Cat. Mi.* 3), y considera la invención virgiliana como una licencia poética.

Con argumentos similares a los de Weeber, Scheid & Svenbro (1996: 44-47) proponen, en cambio, una interpretación distinta del término *troia* que, además, pone en

⁶⁰⁰ Sobre este vaso cf. K. SCHNEIDER (1927: 2059-2060), J. L. HELLER (1946: 128-130) y L. POLVERINI (1990: 287-288).

⁶⁰¹ Este dato ha hecho pensar a muchos que las aves evocaban las grullas típicas del γέρανος griego. Cf. C. BOLOGNA (2006: 82).

relación las ejecuciones de los jinetes con las danzas de los Salios. En un estudio sobre los mitos relacionados con el tejido y el hilado de la lana en la Antigüedad, estos investigadores han visto en las figuras laberínticas del juego y, sobre todo, en el texto virgiliano, una metáfora del acto de tejer, como símbolo de unión ciudadana y consolidación social. Así, tras un examen filológico del pasaje de la *Eneida*, Scheid & Svenbro (1996: 43) sugieren que la abundancia de términos pertenecientes a este campo semántico (*texunt, impediunt*) podría estar directamente relacionada con el nombre del juego⁶⁰².

Según ellos, la palabra *troia* tiene otra acepción distinta de la propuesta por Weeber pues, según la *Glossaria Latina*, la palabra *troia* se puede identificar con la “trama” de hilar (*subtemen*). Además, no es casual que Hesiquio en su léxico traduzca el término τρῶα como ἀρπεδόνη (T 1586), es decir, “hilo”. De esta manera, Scheid & Svenbro (1996: 47) concluyen que el *Lusus Troiae*, debería traducirse por “el juego de la trama”, una interpretación que, además, encuentra su justificación en el tipo de movimientos que ejecutan los participantes.

Este término (*troia / troa / trua*) también se pone en relación con los movimientos de los Salios a los que alude Festo (texto 97) cuando explica que el *praesul* actúa (*amptruare*) y los demás imitan sus acciones (*redamptruare*). En este sentido, Kerényi (Bologna 2006: 82 y n. 100) sugiere que el *Lusus Troiae* era una especie de “danza del molinillo” y vincula el patrón circular de todos estos movimientos (Paul. Fest. p. 9) a las explicaciones que Varrón (*ling.* 5,118) ofrece sobre la *trua*, un cucharón que se empleaba para revolver los alimentos⁶⁰³.

Sea cual sea la explicación más acertada, todas las teorías coinciden en señalar la importancia de los movimientos ejecutados en la danza como principal característica

⁶⁰² El propio Servio pone de manifiesto el carácter de esta metáfora cuando dice *impediunt inplacant, intexunt: quod est a uestibus tractum* (Serv. Aen. 5,593). Por otro lado, el hecho de que se aluda al Laberinto es, para estos estudiosos, un paralelo con su metáfora, ya que el hilo de Ariadna cumple una función destacada como referente para el camino de Teseo. Igualmente, contamos con muchas referencias a otras danzas que incluyen el manejo de una cuerda para el correcto desarrollo de los esquemas del baile, como la procesión expiatoria del 207 a. C. (texto 142), entre otras.

⁶⁰³ J. TOUTAIN ([1919] 1969: 496) sostiene que se trata de una antigua palabra itálica que expresa movimientos rápidos y complicados.

para darle nombre al *lusus* y rechazan la idea de que haya realmente una vinculación con la ciudad de Troya⁶⁰⁴.

En última instancia, podemos pensar en un sustrato común a todas estas danzas del laberinto, sean ecuestres o no, ya que la abundancia de datos confirman que este tipo de coreografías era muy extendido desde la época arcaica, evocando un amplio abanico de significados mágicos y religiosos⁶⁰⁵. En el caso del *Lusus Troiae* se funden todos ellos para ofrecer al público un espectáculo perfecto, muestra del poderío de Roma y de la buena forma física de sus participantes.

2. DANZAS EN LOS *LUDI*

Uno de los sistemas rituales más característico de la religión romana son los *ludi*, los grandes festivales que, de forma oficial, conmemoran fechas señaladas en el calendario, con la celebración de diferentes juegos para deleite común de espectadores y dioses⁶⁰⁶. La mayoría de ellos surge entre el período monárquico y la República y, generalmente, se repiten de forma anual en días fijos. Además, aunque unos están especializados en competiciones deportivas (*ludi circenses*) y otros en la exhibición de obras teatrales (*ludi scaenici*), casi todos alternan, según los días, todo tipo de espectáculos⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ Para algunos autores es el propio Virgilio el que introduce esta relación entre el juego y la ciudad de Troya. Cf. W. H. WILLIS (1941: 406) y L. POLVERINI (1990: 288).

⁶⁰⁵ Sobre la simbología del laberinto cf. J. CHEVALIER & A. GHEERBRANT (1986: 621-622), y C. BOLOGNA (2006: 78-83) sobre las relaciones de éste con la muerte y la supervivencia. Acerca de las danzas de laberinto en la Antigüedad cf. W. O. E. OESTERLEY (2002: 69-73). Por último, J. MOREAU (1947) plantea un curioso paralelo entre esta danza, la de los Salios y un ejemplo de danza china del laberinto muy similar.

⁶⁰⁶ Sobre la noción de *ludi*, véanse, en primer lugar, T. MOMMSEN (1859), G. WISSOWA (1902: 381 ss) y A. PIGANOL (1923: 137-149). Cf. también G. PICCALUGA (1965: 17-31), M. CLAVEL-LÉVÊQUE (1986) y F. DUPONT (1993: 197-199).

⁶⁰⁷ Cf., por ejemplo, A. J. BOYLE (2006: 13 ss.), que ofrece una datación de las primeras representaciones escénicas según los distintos festivales. De entre todos ellos, los más destacados fueron los *ludi Romani*, *Plebei*, *Apollinares*, *Megalenses*, *Cereales* y *Florales*. Para un elenco más detallado cf. G. PICCALUGA (1965: 17-31).

Los *ludi* romanos comparten un esquema común que comprende las distintas prácticas, liturgias y números celebrados: todos empiezan con un sacrificio y una solemne procesión desde el templo donde tiene lugar el ritual del *sellisternium*, que consiste en atribuir un buen sitio al dios para que pueda ver bien el espectáculo (Boyle 2006: 15). Los juegos y las competiciones, carreras, concursos y representaciones escénicas se van volviendo más variados a medida que se amplían los días dedicados a la fiesta. Por último, puede haber un *epulum* (banquete sagrado) en honor a las distintas divinidades veneradas.

Los festivales se componen, pues, de una fase puramente ritual, en la que se pone de manifiesto el poderío de Roma, y otra fase destinada a entretener al pueblo⁶⁰⁸, pero en ambos casos, la presencia del espectador constituye un componente indispensable para su desarrollo.

En tanto que realidades espectaculares, los *ludi* albergan múltiples actividades y elementos visualmente llamativos que proporcionan un equilibrio perfecto entre rito y actuación, generan una atmósfera de celebración y atraen las miradas del público desde el primer momento⁶⁰⁹. De entre todos estos elementos espectaculares sabemos que la danza se encuentra directamente vinculada a sus orígenes (tanto de los *ludi scaenici* como de los *circenses*) donde, según las necesidades, cumple una misión ritual muy clara⁶¹⁰. En palabras de Dupont (1993: 199), “los distintos componentes de los juegos pueden variar en función del contexto general, la fecha o los dioses a quienes

⁶⁰⁸ Sobre la naturaleza espectacular de los *ludi* romanos frente a la realidad de los *agones* de inspiración griega, orientados más bien a la competición, cf. V. PÉCHÉ & CH. VENDRIES (2001: 8-10). Estos autores subrayan el poder de la espectacularidad de los juegos en tanto que aseguran la alegre comunicación de los hombres con los dioses. Por su parte, J. GARRIDO (2000: 52) también habla de la “ilusión de poder creada en el sujeto observador” y plantea la ceremonia de los *ludi* como un símbolo religioso y político de la romanización.

⁶⁰⁹ Sobre el significado y las funciones del teatro romano en relación a la cultura, la política y, sobre todo, el contexto general de los *ludi* cf. N. ZORZETTI (1991).

⁶¹⁰ Véanse, además, las respectivas teorías sobre el juego y la fiesta de J. HUIZINGA y K. KERÉNYI, ambas del año 1938, expuestas en J. HUIZINGA ([1955] 2008: 37-38): “Entre la fiesta y el juego existen las más estrechas relaciones. El descartar la vida ordinaria, el tono, aunque no de necesidad, predominantemente alegre de la acción -también la fiesta puede ser muy seria-, la delimitación espacial y temporal, la coincidencia de determinación rigurosa y de auténtica libertad, he aquí los rasgos capitales comunes al juego y a la fiesta. En la danza es donde ambos conceptos parecen presentarse en más íntima fusión”.

van dedicados, pero la danza del ludión al ritmo de la flauta es el único acto inamovible, suficiente para que haya, religiosamente hablando, *ludi*”.

2.1 LUDIONES EN LA POMPA

Las procesiones que tenían lugar antes de cualquier celebración de carácter público o privado constituyen “actos de gran eficacia simbólica en los que el orden político-social y religioso aparecen representados en sintética mixtura ante la audiencia” (Garrido 2000: 73). Estas procesiones, preludio del verdadero núcleo de los *ludi*, se pueden reconstruir gracias a las evidencias epigráficas y al testimonio de algunos autores. En el caso de la *pompa theatralis*, por ejemplo, Tertuliano (texto 238) critica el desarrollo de esta ceremonia que transcurre al ritmo de la música (*inter tibias et tubas*) desde el templo (*a templis et aris*) hasta la escena (*ad scaenam*) bajo la dirección de dos personajes a quienes califica de corruptos (*inquinatissimis*), el maestro de ceremonias y el arúspice:

(238) transeamus ad scaenicas res, quarum et originem communem et titulos pares secundum ipsam ab initio ludorum appellationem et administrationem coniunctam cum re equestri iam ostendimus. **apparatus etiam ex ea parte consortes, qua ad scaenam a templis et aris et illa infelicitate turis et sanguinis** inter tibias et tubas itur duobus inquinatissimis arbitris funerum et sacrorum, dissignatore et haruspice. ita cum de originibus ludorum ad circenses transiimus, inde nunc ad scaenicos ludos dirigemus a loci uitio. theatrum proprie sacrarium Veneris est (“pasemos al tema de los espectáculos escénicos. Ya hemos mostrado que éstos tienen un origen común y que llevan títulos iguales, según el nombre de los juegos (*ludi*) que les dimos al principio, y que tienen la misma organización que los ecuestres. Incluso **la pompa de esta parte es igual a la que va hasta el escenario desde el templo, los altares y el infortunio del incienso y la sangre**, al son de flautas o trompetas, bajo la dirección de dos responsables de unos ritos fúnebres y unos sacrificios totalmente corrompidos: el maestro de ceremonias y el arúspice. Así, igual que hemos pasado del origen de los juegos a los espectáculos del circo, pasaremos ahora del vicio del circo a los juegos escénicos pues el teatro es, propiamente, el sacrario de Venus”, Tert. *spect.* 10,1-3)

Tertuliano añade, además, que la pompa se parece mucho a la procesión de los *ludi circenses* (*et originem communem et titulos pares secundum ipsam ab initio ludorum appellationem et administrationem coniunctam*) y confirma la tendencia de todas estas ceremonias a seguir un desarrollo común. La *pompa theatralis* se puede comparar, por ejemplo, con los cortejos descritos en las inscripciones relativas a las *Acta* de los *Ludi Saeculares* (texto 143) y otras crónicas sobre triunfos, funerales y *munera* de naturaleza privada, planteados generalmente sobre el mismo modelo⁶¹¹.

Por su parte, sobre la *pompa circensis* contamos con una completa descripción de Dionisio de Halicarnaso (texto 239) en la que enumera todos los integrantes de una antigua celebración y que, según parece, toma del analista latino del s. III a. C. Fabio Píctor:

(239) ἡκολούθουν δὲ τοῖς ἀγωνισταῖς ὀρχηστῶν χοροὶ πολλοὶ τριχῇ
 νενεμημένοι, πρῶτοι μὲν ἀνδρῶν, δεῦτεροι δ' ἀγενείων, τελευταῖοι δὲ παίδων,
 οἷς παρηκολούθουν αὐληταὶ τ' ἀρχαῖκοις ἐμφυσῶντες αὐλίσκοις βραχέσιν, ὥς
 καὶ εἰς τόδε χρόνου γίνεται, καὶ κιθαρισταὶ λύρας ἑπταχόρδους ἑλεφαντίνας καὶ τὰ
 καλούμενα βάρβιτα κρέκοντες. ... ἐκλέλοιπεν ἡ χρῆσις ἐπ' ἐμοῦ πάτριος οὔσαοῦ
 μόνον δ' ἐκ τῆς ἐναγωνίου τε καὶ κατεσπουδασμένης ὀρχήσεως τῶν χορῶν, ἥ παρὰ
 τὰς θυηπολίας τε καὶ πομπὰς ἔχρωντο Ῥωμαῖοι, τὸ συγγενὲς ἂν τις αὐτῶν τὸ πρὸς
 τοὺς Ἑλληνας ἴδοι, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῆς κερτόμου καὶ τωθαστικῆς. μετὰ γὰρ τοὺς
 ἐνοπλίους χοροὺς οἱ τῶν σατυριστῶν ἐπόμενον χοροὶ τὴν Ἑλληνικὴν
 εἰδοφοροῦντες σίκιννιν. σκευαὶ δ' αὐτοῖς ἦσαν τοῖς μὲν εἰς Σιληνοὺς εἰκασθεῖσι
 μαλλωτοὶ χιτῶνες, οὓς ἔνιοι χορταίους καλοῦσι, καὶ περιβόλαια ἐκ παντὸς ἄνθους.
 τοῖς δ' εἰς Σατύρους περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων καὶ ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς
 φόβαι καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια. οὗτοι κατέσκωπτὸν τε καὶ κατεμιμοῦντο τὰς
 σπουδαίας κινήσεις ἐπὶ τὰ γελοιότερα μεταφέροντες. δηλοῦσι δὲ καὶ αἱ τῶν
 θριάμβων εἰσοδοὶ παλαιὰν καὶ ἐπιχώριον οὔσαν Ῥωμαίοις τὴν κέρτομον καὶ
 σατυρικὴν παιδίαν. ἐφεῖται γὰρ τοῖς κατάγουσι τὰς νίκας ἱαμβίζειν τε καὶ
 κατασκώπτειν τοὺς ἐπιφανεστάτους ἄνδρας αὐτοῖς στρατηλάταις, ... εἶδον δὲ καὶ ἐν

⁶¹¹ Sobre cuestiones relacionadas con las distintas formas de procesión cf. W. W. FOWLER (1910), L. R. TAYLOR (1935), A. ABAECHERLI BOYCE (1941), H. VERNSEL (1975: 94-101), J. R. JANNOT (1992), F. DUPONT (1993), J. GARRIDO (2000), F. FLESS (2004) y P. ARENA (2009). Los dos últimos señalan también la evolución y los cambios internos de las procesiones con la llegada del culto imperial.

ἀνδρῶν ἐπισήμων ταφαῖς ἅμα ταῖς ἄλλαις πομπαῖς προηγουμένους τῆς κλίνης τοὺς σατυριστῶν χοροὺς **κινουμένους τὴν σίκιννιν ὄρχησιν**, μάλιστα δ' ἐν τοῖς τῶν εὐδαιμόνων κήδεσιν (“**seguían a los participantes numerosos coros de bailarines, repartidos en tres grupos, el primero de hombres, el segundo de adolescentes y el último de niños, a los que acompañaban flautistas que tocaban con las antiguas flautas cortas**, como se ha hecho hasta esta época, y citaristas que tañían liras elefantinas de siete cuerdas y las llamadas *bárbita*. Pero no sólo de la danza guerrera y rápida de estos grupos, que los romanos han empleado en las celebraciones de sacrificios y en las procesiones, se podría observar el parentesco con los griegos, sino también de la de carácter mordaz y burlesco. **Después de los grupos armados marchaban otros de Sátiros interpretando la *sikinnis* griega**. Estos que se asemejaban a **Silenos** iban vestidos con túnicas de lana, que algunos llaman *chortaôî*, y con mantos de todo tipo de flores; por su parte, los que representaban a **Sátiros** iban con cintos y pieles de macho cabrío y, sobre las cabezas, mechones de pelo en punta y otros aditamentos semejantes. **Éstos iban haciendo burla e imitando las danzas serias, transformándolas en algo sumamente ridículo**. También las entradas triunfales muestran que la burla mordaza y satírica era antigua y originaria de los romanos. En efecto, a los que consiguen la victoria se les permite burlarse y ridiculizar a los hombres más distinguidos, a los mismos generales, ... Y en los funerales de hombres señalados, he visto, junto con otros acompañamientos, a grupos de Sátiros que marchan delante del féretro **bailando la danza *sikinnis***, y sobre todo en los funerales de los ricos”, D. H. 7,72,5-12)⁶¹²

En el recorrido que comenta Dioniso de Halicarnaso desfilan, entre otros, las víctimas, los atletas y las imágenes de los dioses; junto a ellos, varios grupos de bailarines muestran dos variedades distintas de baile, presentándose, en cierto modo, como un icono de la celebración. En primer lugar se encuentran los bailarines que podríamos denominar “serios”, pues, repartidos en coros por edades, ejecutan una danza armada solemne y bien estructurada (ἡκολούθουν δὲ τοῖς ἀγωνισταῖς ὄρχηστῶν χοροὶ πολλοὶ τριχῇ νενεμημένοι). A continuación, el historiador habla de un segundo grupo en el que, vestidos como Sátiros y Silenos, los miembros representan un baile de naturaleza

⁶¹² Trad. A. ALONSO & C. SECO (1989: 105).

burlesca, similar a la σίκιννις griega (τὴν Ἑλληνικὴν εἰδοφοροῦντες σίκιννιν), es decir, la danza que según Aulo Gelio (texto 240), se bailaba cantando (*saltabudi canebant*) pues tenía lugar, sobre todo, en los dramas satíricos⁶¹³:

(240) **sicinnium** enim genus ueteris saltationis fuit. **Saltabundi autem canebant**, quae nunc stantes canunt (“la **síkinis** era un tipo de danza antigua, pero **antes cantaban bailoteando** lo que ahora se canta de pie”, Gell. 20,3,2)

Con el empleo del término σίκιννις, da la impresión de que Dionisio de Halicarnaso describe el cortejo desde su perspectiva de observador griego pues, como ya hemos visto en otras ocasiones⁶¹⁴, la mejor manera de definir una danza extranjera (en este caso romana) es por medio de paralelismos culturales. No es que los Sátiros de la *pompa circensis*, tan típicamente romana, representen una realidad griega, sino que están ahí simplemente para acompañar a la divinidad de la fiesta como parte de sus *ministri*. En palabras de Cazanove (1986: 192-197), se trata de los miembros de un tíaso más o menos salvaje que funciona como doble paródico de la sociedad humana y que simboliza, al mismo tiempo, la comunidad divina.

En cuanto a su danza, insistimos en que más que una σίκιννις propiamente dicha, se trata de una imitación burlesca de la coreografía armada que les precede (κατέσχωπτόν τε καὶ κατεμιμούντο τὰς σπουδαίας κινήσεις ἐπὶ τὰ γελοιότερα μεταφέροντες), una parodia que se complementa, en medio de risas, con los movimientos guerreros de los bailarines serios. Dupont (1993: 206-208) asegura que el período de los *ludi* constituye una suspensión momentánea del estado ordinario de las cosas y que ambos grupos de danzantes tratan de ahuyentar los males con mecanismos opuestos, razón por la que Jannot (1992: 66) concibe los dos géneros de danza como “acciones precisas y complementarias, cargadas de eficacia”. En definitiva, aunque la pompa constituye un es-

⁶¹³ V. FESTA (1918: 38-44) analiza este tipo de danza según las categorías propuestas por Pólux (4,99), Ateneo (630b) y Aristoxeno (*Fr.* 106) que son quienes la consideran propia del drama satírico. El estudioso italiano se fija, también, en la iconografía de los vasos arcaicos para hacer una propuesta sobre la forma de este baile que, aunque cotejada con los textos, debe ser revisada. Como rasgo distintivo señala, fundamentalmente, su carácter frenético y violento.

⁶¹⁴ Vid. *supra* § V.3.4.4, cuando el propio Dionisio de Halicarnaso (texto 196) compara la danza de los Salios con la de los Curetes mientras que Plutarco asegura que se trata de una pírrica (texto 202). Igualmente, los historiadores latinos describen las danzas guerreras de los bárbaros como *tripudia*.

pectáculo en sí mismo, los danzantes tienen una función muy concreta dentro de la procesión que no es propiamente dramática sino, más bien, religiosa (Cazanove 1986: 193).

En otro pasaje, Dionisio de Halicarnaso (texto 241) alude solamente a los bailarines serios de las pompas del circo y del teatro (μάλιστα δ' ἐκ τῶν περὶ τὰς πομπὰς τὰς τε ἐν ἵπποδρόμῳ καὶ τὰς ἐν τοῖς θεάτροις γινομένας), a quienes compara con los Salios (εἰκόνες ὡς ἐμοὶ δοκεῖ τῶν σαλίων), precisamente porque ninguno baila como los Curetes griegos y ni siquiera cantan como ellos (ἐπεὶ τῶν γε Κουρητικῶν οὐδὲν ὥσπερ οἱ σάλιοι δρῶσιν οὔτ' ἐν ὕμνοις οὔτ' ἐν ὀρχήσει). Se trata, por tanto, de una categoría de danza propiamente latina, vinculada a circunstancias puntuales:

(241) ἐπιχώριον δὲ Ῥωμαίοις καὶ πάνυ τίμιον ὁ κουρητισμός, ὡς ἐκ πολλῶν μὲν καὶ ἄλλων ἐγὼ συμβάλλομαι, **μάλιστα δ' ἐκ τῶν περὶ τὰς πομπὰς τὰς τε ἐν ἵπποδρόμῳ καὶ τὰς ἐν τοῖς θεάτροις γινομένας**. ἐν ἀπάσαις γὰρ ταύταις πρόσηβοι κόροι χιτωνίσκους ἐνδεδυκότες ἐκπρεπεῖς κράνη καὶ ξίφη καὶ πάρμας ἔχοντες στοιχηδὸν πορεύονται, **καὶ εἰσιν οὗτοι τῆς πομπῆς ἡγεμόνες καλούμενοι πρὸς αὐτῶν ἐπὶ τῆς παιδιᾶς τῆς ὑπὸ Λυδῶν ἐξευρῆσθαι δοκούσης λυδίῳνες**, εἰκόνες ὡς ἐμοὶ δοκεῖ τῶν σαλίων, ἐπεὶ τῶν γε Κουρητικῶν οὐδὲν ὥσπερ οἱ σάλιοι δρῶσιν οὔτ' ἐν ὕμνοις οὔτ' ἐν ὀρχήσει (“la danza de los Curetes es una tradición local muy honrada entre los romanos, según yo deduzco de otras muchas circunstancias, **pero especialmente porque tiene lugar en los desfiles del circo y de los teatros**. En todos ellos jóvenes adolescentes vestidos con elegantes túnicas marchan en fila portando cascos, espadas y escudos ligeros, son ellos quienes encabezan la procesión y, **porque este juego parece haber sido inventado por los lidios, son llamados por los romanos ludiones**, simulacro a mi parecer de los Salios, pues no hacen nada propio de los Curetes, como los Salios, ni en sus cantos ni en su danza”, D. H. 2,71,4)⁶¹⁵

En este texto, el historiador denomina λυδίῳνες a los danzantes y justifica su etimología afirmando que se trata de artistas lidios (etruscos), inventores de esta curiosa

⁶¹⁵ Trad. E. JIMÉNEZ & E. SÁNCHEZ (1984: 242). El pasaje que aquí reproducimos es continuación del texto (196) y aclara las diferencias que Dionisio encuentra entre los ludiones y los Salios.

danza a la que, por cierto, llama “juego” (παιδιᾶς)⁶¹⁶. Pero no sólo los jóvenes serios y bien armados pueden ser *ludiones* ya que, según confirman otros testimonios, los bailarines burlescos se llaman de la misma forma. A nuestro juicio, *ludius* (*ludio*) no es sino un sustantivo genérico que hace referencia exclusivamente al ambiente donde baila el artista (*ludi*) y no a un estilo específico de danza, por lo que cualquiera de estos representantes puede ser entendido como tal⁶¹⁷.

En general, los *ludiones* (o *ludii*) son artistas profesionales polivalentes⁶¹⁸, probablemente venidos desde Etruria, pero cuya actuación acaba teniendo una función ritual absolutamente necesaria para la justa realización de los *ludi* romanos⁶¹⁹. Es más, según asegura Cicerón (texto 106), la presencia de estos personajes es imprescindible durante determinadas liturgias religiosas donde la danza ha de ser correctamente ejecutada, fluir y no detenerse (*si ludius constitit*) para no tener que repetir (*instauratio*) el acto completo desde el principio:

(106) an **si ludius constitit**, aut tibicen repente conticuit, ... **ludi sunt non rite facti**, eaque errata expiantur, et mentes deorum immortalium ludorum instauratio placantur (“pero **si el ludión se detiene**, o si de pronto enmudece el flautista, ... entonces **los juegos no se habrán realizado según el rito**; habrá que expiar los errores y aplacar los ánimos de los dioses inmortales mediante la repetición de los juegos”, Cic. *har. resp.* 23)

⁶¹⁶ Generalmente considerados etruscos por su denominación, los estudiosos no siempre se ponen de acuerdo en cuanto al origen etimológico de los *ludiones*, ya que puede estar vinculado a los lidios (*lydioi*) o al ambiente ritual de los juegos (*ludi*). Sobre esta cuestión, F. DUPONT (1993: 202-204) señala, precisamente, el hecho de que Dionisio de Halicarnaso aluda a estas dos realidades, la del juego (παιδιᾶς) y la de los lidios (Λυδῶν).

⁶¹⁷ Cf. también B. ZUCHELLI (1963: 17). Para el desprestigio que sufre este apelativo desde finales de la República cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 42-43).

⁶¹⁸ F. FLESS & K. MOEDE (2007: 254) insisten en la difícil tarea de describir sus funciones y organización por las confusiones que plantean los textos y la iconografía en este campo.

⁶¹⁹ La bibliografía sobre estos artistas es muy amplia. Destacan, sobre todo, A. PIGANOL (1923: 21), B. ZUCHELLI (1963: 12), J. P. MOREL (1969: 211), O. SZMERÉNYI (1975: 313), O. CAZANOVE (1986: 192-197), J. R. JANNOT (1992: 65-68) y F. DUPONT (1993: 196-198).

Otro apelativo habitual para estos bailarines de la pompa es el de *praesul*, sustantivo que a su vez hace referencia al maestro de danza de las cofradías saliares⁶²⁰. Es más que probable, por tanto, que entre todos los danzantes del desfile hubiera siempre uno de mayor rango y responsabilidad cuya danza tuviera un peso religioso significativamente relevante para el desarrollo de los juegos. De nuevo Cicerón (texto 242), pero también Livio (2,36,1-8) y Valerio Máximo (1,7,4) relatan una anécdota que tuvo lugar durante los Grandes Juegos dedicados a Júpiter a mediados del s. V. a. C., según la cual, el propio dios le advierte en sueños a un campesino de que el “primer bailarín” de los juegos (*praesulem ludis*) no ha sido de su agrado (*sibi non placuisse*). Y es que, en lugar de iniciar la *pompa* con un verdadero danzante, apareció en el Circo Máximo un esclavo con un yugo (*seruus per circum furcam ferens ductus est*), al tiempo que recibía golpes con una vara (*cum uirgis caederetur*):

(242) itaque ludis intermissis instauratiui constituti sunt. Qui ante quam fierent, cumque iam populus consedisset, seruus per circum cum uirgis caederetur, furcam ferens ductus est. Exin cuidam rustico Romano dormienti uisus est uenire qui diceret **praesulem sibi non placuisse ludis**, idque ab eodem iussum esse eum senatui nuntiare; illum non esse ausum. Iterum esse idem iussum et monitum, ne uim suam experiri uellet; ne tum quidem esse ausum. Exin filium eius esse mortuum, eandem in somnis admonitionem fuisse tertiam. Tum illum etiam debilem factum rem ad amicos detulisse, quorum de sententia lexicula in curiam esse delatum, cumque senatui somnium enarrauisset, pedibus suis saluum domum reuertisse. Itaque somnio comprobato a senatu ludos illos iterum instauratos memoriae proditum est (“así que como los juegos se habían interrumpido, organizaron otros reinstaurados. Pero antes de que estos empezaran, cuando ya el pueblo estaba sentado, un esclavo que llevaba un yugo fue conducido por el circo recibiendo golpes con unas varas. Después de todo ello, un campesino romano vio, mientras dormía, cómo se acercaba alguien y le decía que **no le había gustado el primer bailarín de los juegos**, ordenándole él mismo que se lo dijera al senado. Éste no se atrevió. Una vez más, se le anunció esto mismo, advirtiéndole de que no pusiera a prueba su poder. Ni siquiera entonces se atrevió. Después de esto su hijo murió y, por tercera vez, se produjo la misma aparición. Entonces también él empezó a sentirse débil, les comunicó la cuestión a

⁶²⁰ Vid. *supra* § V.3.4.4.

sus amigos y, gracias a su consejo, fue conducido al tribunal en una camilla. Después de haber contado su sueño a los miembros del senado, por su propio pie, volvió a su casa sano y salvo. Así que cuentan que, una vez que el senado hubo comprobado el sueño, pudieron reinstaurar los juegos de nuevo”, Cic. *div.* 1,55)

La divinidad, entonces, ofendida ante semejante espectáculo, se dirige al campesino con este irónico apelativo (*praesulem*) que, más que profético, parece reflejar su desprecio por la bochornosa actuación: no hay que olvidar que los dioses son los espectadores de honor en las ceremonias de los *ludi* y que la danza debe ser practicada a su gusto y con entera corrección⁶²¹.

En otro orden de cosas, las fuentes literarias vinculan también la figura de los ludiones a las procesiones de otros eventos de tipo privado, como los triunfos o los funerales⁶²². Efectivamente, sabemos que hubo danzarines que, por influencia extranjera o por asimilación con prácticas similares, se exhibieron en el triunfo de Escipión, aportando al desfile un cierto aire etrusco (ὅτι, οἶμαι, Τυρρηνοὶ Λυδῶν ἀποικοί). Apiano, por ejemplo (texto 243), emplea el sustantivo λυδοὺς para referirse a un bailarín que, vestido con un gran manto púrpura, realiza los gestos burlones de un guerrero victorioso y provoca con su danza la risa de quienes le observan (σχηματίζεται ἐς γέλωτα):

(243) αὐτοῦ δ' ἡγοῦνται τοῦ στρατηγοῦ ῥαβδοῦχοι φοινικοῦς χιτῶνας ἐνδεδυκότες καὶ χορὸς κιθαριστῶν τε καὶ τιτυριστῶν, ἐς μίμημα Τυρρηνικῆς πομπῆς, περιέζωσμένοι τε καὶ στεφάνην χρυσὴν ἐπικείμενοι· ἴσα τε βαίνουσιν ἐν τάξει μετὰ ὥδῃς καὶ μετ' ὀρχήσεως. **λυδοὺς αὐτοὺς καλοῦσιν, ὅτι, οἶμαι, Τυρρηνοὶ**

⁶²¹ Esta historia nos recuerda al evento que dio origen a la famosa frase *omnia secunda, saltat senex* (§ III.2.3). Recordemos que este dicho cuenta cómo un viejo se quedó bailando en la escena durante los *ludi Apollinares* mientras que el público al completo salía a combatir contra las tropas de Aníbal. Ante el temor de haber dejado a las divinidades sin espectáculo que contemplar, todos pensaron que habría que repetir los juegos para aplacar a los dioses, algo que, afortunadamente, no sucedió. Por la naturaleza de la situación, E. E. BURRIS ([1931] 1974: 173) habla en estos casos de danza simpatética e imitativa de las acciones guerreras, pero podría tratarse de cualquiera de las danzas que tenían lugar en este momento.

⁶²² Sobre esta cuestión es interesante la reflexión de H. VERSNEL (1975: 94-101) acerca de si estas tres procesiones (circense, triunfal y funeraria) se modelaron o no a partir de los *Ludi Romani*, retomando así el debate de anteriores investigadores como T. MOMMSEN, G. WISSOWA y A. PIGANIOL.

Λυδῶν ἄποικοι. τούτων δέ τις ἐν μέσῳ, πορφύραν ποδήρη περικείμενος καὶ ψέλια καὶ στρεπτὰ ἀπὸ χρυσοῦ, **σχηματίζεται ποικίλως ἐς γέλωτα ὡς ἐπορχούμενος τοῖς πολεμίοις** (“precedían al general lictores con túnicas de color púrpura, y un coro de citaristas y flautistas, a imitación de una procesión etrusca, con cinturonnes y una corona de oro, marchaban al compás de la música y la danza. **Los llaman lidios, porque, según creo, los etruscos fueron una colonia lidia.** Uno de ellos, en el centro, revestido de un manto color púrpura que le llegaba hasta los pies y con brazaletes y collares de oro, **provocaba la hilaridad con gesticulaciones variadas, como si estuviera danzando en triunfo sobre sus enemigos**”, App. *Pun.* 66)⁶²³

En un fragmento de friso procedente del templo de Apolo Sosiano y que representa escenas de una *pompa triumphalis* (Figura 17) podemos ver, también, a un grupo de soldados admirando las danzas o acrobacias de un joven bailarín ataviado con una túnica corta y que maneja varios escudos al mismo tiempo. Este tipo de danza podría ser similar a la que describe Apiano pues quienes observan al artista parecen divertirse con su interpretación. De hecho, ya vimos cómo Dionisio de Halicarnaso (texto 239) mencionaba el poder de las danzas satíricas en este contexto (δηλοῦσι δὲ καὶ αἱ τῶν θριάμβων εἴσοδοι παλαιὰν καὶ ἐπιχώριον οὔσαν Ῥωμαίοις τὴν κέρτομον καὶ σατυρικὴν παιδίαν) e insistía en la importancia que los romanos le otorgaban, en los triunfos, a esta práctica satírica.

En esta escena, el atuendo del bailarín que manipula de espaldas cuatro escudos a la vez es mucho más corto que el que describe Apiano. Tampoco parece llevar demasiadas joyas y, por el contrario, tiene una máscara que se ata a la altura de la nuca. Observamos, además, que este mimo está rodeado por varios prisioneros sentados a sus pies y que todos ellos parecen ir transportados en la misma plataforma. Los soldados que bromean a su alrededor descansan con el soporte posado en el suelo mientras asisten al espectáculo en primera fila. Es probable que se trate, pues, de una fase puntual de la danza del ludión, un ejercicio de virtuosismo acrobático planteado para las paradas de

⁶²³ Trad. A. SANCHO (1980: 291). El hecho de que el bailarín se burle de Escipión no es extraño en este tipo de circunstancias. Según afirma G. DUMÉZIL (1966: 541), esta mezcla de situaciones extremas -divinización y burla- es una de las primeras contribuciones de los *alienigenae* al cuadro clásico de Roma, un rito etrusco no desconocido por los griegos.

la procesión y como alternativa a la danza burlona del cortejo, mucho menos espectacular⁶²⁴:

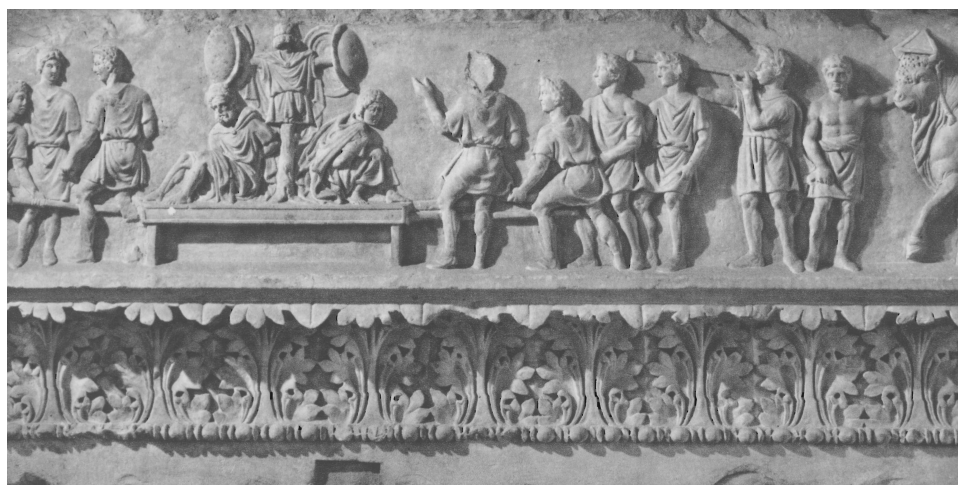


Figura 17. Bailarín con escudos en una procesión de triunfo. Detalle del friso perteneciente al templo de Apolo Sosiano (s. I a. C.), Roma, Museos Capitolinos, Palazzo dei Conservatori.

También la tradición funeraria romana, muy vinculada al ámbito de las representaciones teatrales (Huskinson 2008: 89), se vio influida por la cultura etrusca. Como vimos en el capítulo dedicado a las coreografías armadas⁶²⁵, las evidencias halladas en las tumbas revelan que la danza tenía una presencia notable en contextos fúnebres donde, junto a los jóvenes que competían de manera más seria (Torelli 1999: 147 ss.), el *Phersu* interpretaba su particular actuación. Este personaje (Figura 18), que recuerda a los Sátiros griegos es, según Jannot (1992: 64-65), una especie de bailarín, mimo, actor, equilibrista o acróbata que también participa en otras procesiones. Como vemos en la imagen, la mímica del *Phersu* es algo más evidente que la de los demás personajes recreados en los frescos de las tumbas y responde siempre a una función paródica y grotesca, con finalidad apotropaica:

⁶²⁴ Según F. FLESS & K. MOEDE (2007: 256-257) esta escena es similar a la danza que contienen los frescos de la tumba denominada *Arieti*, en el Esquilino. Los motivos aquí reproducidos también se corresponden con una pompa triunfal pero, y a pesar de su mal estado de conservación, parecen reproducir un combate simulado, es decir, una danza guerrera y no puramente espectacular. Para más información acerca de estos frescos cf. P. J. HOLLIDAY (2002: 38-41) y C. GIATTI (2007: 80-86).

⁶²⁵ Vid. *supra* pp. § V.3.4.1.



Figura 18. Imagen del *Phersu* danzando. Detalle de pintura mural en la *Tumba de los Augures* (s. VI a. C.), Tarquinia.

En Roma, a lo largo de las pompas fúnebres se representan ciertas danzas muy similares, según Dionisio de Halicarnaso (texto 239), a las del desfile circense (εἶδον δὲ καὶ ἐν ἀνδρῶν ἐπισήμων ταφαῖς ἅμα ταῖς ἄλλαις πομπαῖς προηγούμενους τῆς κλίνης τοὺς σατυριστῶν χοροὺς κινουμένους τὴν σίκιννιν ὄρχησιν, μάλιστα δ' ἐν τοῖς τῶν εὐδαιμόνων κήδεσιν). Además, durante la *laudatio* a los muertos, determinados personajes escenifican las hazañas del difunto e imitan sus características físicas⁶²⁶, tales como el porte o su manera de andar (D. S. 31,25,2; Plb. 6,53). En un primer momento, estos imitadores pudieron haber sido esclavos que conocían al homenajeado -de ahí la familiaridad con la que imitaban sus gestos- pero, con el paso del tiempo, las representaciones pasaron a manos de mimos profesionales (*archimimus Fauor*). Poco a poco, estos artistas fueron introduciendo el empleo de la palabra en sus pequeñas representaciones, pero

⁶²⁶ Sobre estas representaciones cf. J. ARCE (1988: 46-49), H. I. FLOWER (1996: 104-105) y J. BODEL (1999: 260-261). Aunque no se ha llegado a un acuerdo definitivo, algunos estudiosos se plantean la posibilidad de que los imitadores, vestidos con los ropajes del difunto, estuviesen ataviados también con las máscaras de cera (*imagines*) durante la representación. Las posturas que favorecen o contradicen esta teoría están recogidas en G. S. SUMI (2002: 559, n. 2).

el recurso mimético del gesto y la imitación física que había estado en la base de las primeras improvisaciones no llegó a desaparecer en ningún momento (*imitansque facta ac dicta uiui*):

(244) sed et in funere **Fauor archimimus personam eius ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta uiui**, interrogatis palam procuratoribus, quanti funus et pompa constaret, ut audit sestertium centiens, exclamauit, centum sibi sestertia darent ac se uel in Tiberim proicerent (“incluso en su funeral, **el mimo Favor, que llevaba una máscara suya e imitaba, según la costumbre, las acciones y las frases de cuando** [el emperador] **estaba vivo**, preguntó abiertamente a los procuradores que cuánto había costado la pompa y el funeral y, cuando escuchó «diez millones de sestercios», exclamó que le dieran cien mil sestercios a él y hasta se arrojaría al Tíber él mismo”, Suet. *Vesp.* 19,2)

Estas imitaciones podían tener un tono mordaz, como en el caso de Vespasiano, o algo más grave (Suet. *Iul.* 84,2)⁶²⁷. Por lo general, la actuación del mimo funerario tenía la finalidad social de poner de manifiesto la realidad de las relaciones de poder en Roma (Boyle 2006: 3-4). El sistema gestual del mimo era un recurso efectivo para invertir momentáneamente las jerarquías sociales y el comportamiento habitual de los personajes homenajeados: con esta interpretación, todo aquel que había sido encumbrado en vida ponía los pies en la tierra en el momento de su funeral⁶²⁸.

Comprobamos, entonces, que las danzas burlescas que, en un principio, amenizan los desfiles al tiempo que cumplen con una función apotropaica, evolucionan en el caso de los funerales hacia un estadio más desarrollado, en donde el gesto se puede combinar con la palabra, un proceso interpretativo muy común en cualquier circunstancia y en el que la danza cobra una importancia central.

⁶²⁷ La escasez de fuentes no permite definir de forma concluyente el desarrollo de estas actuaciones ni el verdadero tono de los discursos. G. S. SUMI (2002: 574), por ejemplo, plantea un tipo de *performance* más o menos estándar que pudiese haber evolucionado de lo más sombrío y solemne a lo más irreverente, pero puede ser también que la intención del mimo dependiera de los deseos de la familia. Por esta misma razón, tampoco podemos hablar con certeza de un desarrollo evolutivo del mimo silencioso al mimo recitado.

⁶²⁸ Precisamente por ello G. S. SUMI (2002: 580) plantea una cierta semejanza entre estas representaciones con las del ambiente carnavalesco de Bajtín.

2.2 LUDIONES EN LA ESCENA

Junto a los bailarines de las pompas, los autores latinos hablan de otro tipo de ludiones vinculados al nacimiento de los grandes festivales, cuya danza se concibe cada vez más como un espectáculo completo y autónomo que se exhibe ya fuera del desfile. Puesto que se considera una actuación para los dioses, el ejercicio de estos danzantes tiene todavía un significativo peso religioso, pero el interés creciente de los espectadores por estas manifestaciones provoca el desarrollo artístico de las piezas y la consecuente creación de los *ludi scaenici*.

Hemos visto cómo Tito Livio (texto 116) y Valerio Máximo (texto 117) relataban la actuación improvisada de unos artistas etruscos que, en el año 364 a. C., interpretaron sus característicos movimientos (*haud indecoros motus / rudi atque incomposito*), sin acompañarlos de una canción (*sine carmine ullo*) y, simplemente, como alternativa a la música de los flautistas (*ad tibicinis modos*). Conscientes de que estos actos nada tienen que ver con el verdadero drama latino (y tampoco con la pantomima de su tiempo, aunque más parecida⁶²⁹), ambos autores reconocen, aun así, la eficacia de la danza en los procesos de comunicación con los dioses (*caelestis irae placamina / placandi caelestis*) y establecen este evento distintivo como el punto de partida para el nacimiento de los *ludi scaenici*:

(116) et hoc et insequenti anno C. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consuli-
bus pestilentia fuit. eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum ex-
poscendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit; et cum uis
morbi nec humanis consiliis nec ope diuina leuaretur, uictis superstitione animis
ludi quoque scaenici – noua res bellicoso populo, nam circi modo spectaculum
fuerat – inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur; ceterum parua quo-
que, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. **sine carmine ullo,**
sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis
modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. imitari deinde
eos iuuentus, simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, **coepere;**
nec absoni a uoce motus erant. accepta itaque res saepiusque usurpando exci-
tata. uernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo ludio uocabatur, nomen his-

⁶²⁹ Sobre la cuestión de las relaciones entre estas danzas de ludiones y la pantomima de época imperial cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 41-43).

trionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed **impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant** (“la epidemia duró ese año y el siguiente, en que fueron cónsules Tito Sulpicio Pético y Gayo Licinio Estolón. Entonces no se realizó ninguna acción digna de ser recordada, a no ser que, para solicitar la paz de los dioses, hicieron un lectisternio, el tercero tras la fundación de Roma. Y como la fuerza de la enfermedad no se debilitaba ni con planes humanos ni con ayuda divina, con los ánimos vencidos por la superstición, se instituyeron también unas representaciones teatrales -algo nuevo para un pueblo guerrero, pues su único espectáculo había sido el del circo- entre otros recursos, dicen, para aplacar la cólera de los dioses; pero esto fue un hecho humilde, como casi todo al principio, y además de origen extranjero. **Sin ningún tipo de verso, sin ademán de imitar una composición, unos artistas traídos desde Etruria, que danzaban al son de un flautista, exhibían al estilo etrusco pasos que no eran indecorosos. Luego, la juventud empezó a imitarlos**, al tiempo que proferían chanzas entre sí, con versos improvisados; y sus gestos no eran discordantes con las palabras. Esta cosa fue aceptada y, con el uso frecuente, se puso en marcha. A los artistas nativos, como la palabra etrusca para bailarín era *ister*, se les dio el nombre de histriones: éstos no hacían como antes, cuando se lanzaban unos a otros versos parecidos a los fesceninos, improvisados, toscos y a lo loco, **sino que representaban con música sátiras completas, ya con un canto determinado por el flautista y un movimiento armónico**”, Liv. 7,2,1-7)

(117) itaque placandi caelestis numinis gratia conpositis carminibus uacuas aures praebuit ad id tempus circensi spectaculo contenta, quod primus Romulus raptis uirginibus Sabinis Consualium nomine celebrauit. Verum, ut est mos hominum paruula initia pertinaci studio prosequendi, uenerabilibus erga deos uerbis **iuuentus rudi atque inconposito motu corporum iocabunda gestus adiecit, eaque res ludium ex Etruria arcessendi causam dedit**. cuius decora pernecitas uetusto ex more Curetum Lydorumque, a quibus Tusci originem traxerunt, nouitate grata Romanorum oculos permulsit, et quia ludius apud eos hister appellabatur, scaenico nomen histrionis inditum est (“así que, para aplacar a los dioses del cielo, se compusieron canciones a las que el pueblo mostró muy poco interés porque hasta ese momento se contentaba con el espectáculo circen-

se que había sido instituido por Rómulo, cuando el rapto de las sabinas, con el nombre de *Consualia*. Pero, como es propio de los hombres perseguir, en sus orígenes, las cosas insignificantes con empeño tenaz, **la juventud jocosa añadió gestos a las composiciones destinadas a los dioses, con un movimiento del cuerpo grosero y desordenado, y por esta razón se mandó llamar a los ludiones de Etruria**. La elegante agilidad de éstos venía del antiguo estilo de los Curetes y los Lidios, de quienes descendían los Etruscos, y esta grata novedad encantó a los romanos. Y como entre ellos llamaban *hister* al bailarín, se dio este nombre de histrión al artista de la escena”, Val. Max. 2,4,3-4)

En su momento ya comentamos que la ordenación cronológica de los eventos narrados en una y otra versión resulta contradictoria⁶³⁰: mientras Livio asegura que los jóvenes quisieron imitar a los exitosos *ludiones* etruscos (*imitari deinde eos iuuentus*), Valerio Máximo insiste en el hecho de que estos artistas mejoraran los movimientos de la juventud (*eaque res ludium ex Etruria arcessendi causam dedit*), pues necesitaban mostrar a los dioses algo más elegante que aquellos pasos sin gracia (*iuuentus rudi atque inconposito motu corporum iocabunda gestus adiecit*). Sea como fuere, los dos relatos ponen de manifiesto la importancia explícita del ludión en relación a este acontecimiento y describen su actuación como un hecho ajeno a la fase procesionaria de los *ludi*, casi como si se saliera de su puesto en la pompa e iniciara, en solitario, otra actuación que, por la novedad misma (*nouitate*), acaba atrayendo la atención de los dioses y, por supuesto, de los romanos (*grata Romanorum oculos permulsit*). Por lo tanto, la danza inicial de los ludiones en la *pompa circensis* se extrapola y da lugar a una nueva actuación que se propone, a su vez, como un espectáculo alternativo para las pruebas del circo.

En cuanto a su evolución y desarrollo, al tiempo que estas danzas se convierten en dramas propiamente dichos, los bailes primitivos del desfile se mantienen y perduran intactos en el seno del cortejo⁶³¹: por su propia función religiosa, insistimos, estos actos no pueden desaparecer sin más pues de ellos depende, todavía, el buen funcionamiento de la ceremonia.

⁶³⁰ Vid. *supra* pp. § IV.1.2.

⁶³¹ Por las menciones recogidas en páginas anteriores (textos 238 a 240) sabemos que, con el tiempo, la estructura de la *pompa theatralis* se equipara a la de la *circensis*.

En otro orden de cosas, es interesante subrayar que son los autores latinos los primeros en reconocer estas improvisadas actuaciones de música y danza como el punto de partida de los *ludi scaenici*. La mención a estos acontecimientos se presenta como un motivo frecuente en la literatura del s. I d. C. que sirve para evocar otros tiempos y simbolizar un pasado remoto: esta danza primitiva y poco desarrollada establece, en la memoria colectiva, una diferencia con los juegos conocidos del momento, en constante cambio y evolución. Así lo vemos, por ejemplo, en los versos de Ovidio (texto 73) que, confundido o no, habla de la danza de un ludión (*ludius ter pede pulsat humum*) en las primeras *Consualia* celebradas, como telón de fondo para el rapto de las sabinas (*praedae*):

(73) dumque, **rudem praebente modum tibicine Tusco, / Ludius aequatam ter pede pulsat humum**, / in medio plausu (plausus tunc arte carebant) / rex populo praedae signa petita dedit (“mientras, **el flautista etrusco ofrece una ruda melodía y el bailarín golpea con el pie tres veces el suelo allanado**, en medio del aplauso -entonces los aplausos carecían de técnica-, cuando el rey le da al público la señal requerida para el saqueo”, Ov. *ars* 1,111-114)

Por la fecha de este acontecimiento y por su vinculación al nacimiento de los *ludi circenses* es imposible hablar en este caso de danzas sobre el escenario, muy posteriores a este momento. El poeta, sin embargo, parece ignorar este detalle y hace una alusión directa a los aplausos del público (*in medio plausu*) que, por analogía con los espectáculos de su tiempo y el comportamiento habitual de los espectadores ante las obras (*plausus tunc arte carebant*), puede ser considerado un auditorio en toda regla que admira, sin más, el espectáculo propuesto.

Ahora bien, más que un error o un anacronismo, la danza del ludión es, para Ovidio, una alusión a realidades arcaicas. En todo caso, la mención a la danza pone de relieve la conciencia ovidiana del sentido religioso de los *ludi*: el poeta refuerza el valor verdadero de los juegos remontándose, precisamente, a la esencia misma de la celebración y, como si se tratara de los ludiones descritos por Livio (texto 116) y por Valerio Máximo (texto 117), recuerda, a su vez, que la danza es una actividad antigua, ad-

mirada por el pueblo romano⁶³² y vinculada, por supuesto, a los grandes festivales, ya sea en la sucesión de la *pompa* o en el núcleo de la actividad teatral⁶³³.

En definitiva, esta actividad nunca pierde su valor ritual originario y, aunque la frecuencia de la fiesta o la popularización de las piezas parecen diluir su principal característica, los *ludi* se mantienen en todo momento como una celebración religiosa. Aun así, no podemos olvidar que las danzas de los ludiones, sobre todo las que se muestran sobre las tablas, constituyen un espectáculo para dioses y hombres y dan lugar, con el tiempo, a los verdaderos números del drama latino. Ahí radica la dificultad de su clasificación.

⁶³² No podemos olvidar, además, que la danza resurge con fuerza en tiempos del poeta bajo la apariencia de las pantomimas y que él mismo es un gran admirador de estas piezas, como revelan entre otros, los textos (2), (11), (136) y (138).

⁶³³ Para V. PECHÉ & CH. VENDRIES (2001: 17) la danza y la música del flautista constituyen, sin ir más lejos, la esencia misma del teatro

CAPÍTULO VII: DANZAS DE ENTRETENIMIENTO

Masekela Language

A. Ailey, Nueva York 1969

Una de las principales funciones de la danza es proporcionar entretenimiento y deleite al público que la observa. Fuera y dentro del ambiente teatral, en las calles, tabernas y banquetes privados, las danzas ocupan un puesto destacado entre los pasatiempos preferidos de los romanos: aunque el principio del *decorum* no permite la participación activa del ciudadano en estas prácticas, su reiterada presencia como espectador es un hecho innegable e inevitable.

A diferencia de lo que ocurre con las manifestaciones espontáneas y las danzas festivas o religiosas que hemos comentado en capítulos anteriores, en Roma los protagonistas de las danzas de entretenimiento son ahora artistas profesionales, extranjeros o de baja consideración social. En el plano legal, estos personajes se caracterizan por la marca de la *infamia*⁶³⁴ porque carecen de muchos derechos fundamentales⁶³⁵. Su típica indumentaria, su forma de vida y su estilo de danza constituyen, al mismo tiempo, un rechazo y un reclamo para la sociedad romana pues no son sino la barrera simbólica que los separa de los verdaderos ciudadanos, principales consumidores de su arte.

⁶³⁴ Sobre el concepto de *infamia* entre los actores y pantomimos cf. B. LEVICK (1983: 108-110), M. DUCOS (1990), C. EDWARDS (1997), E. QUINTANA (2003), C. HUGONOT (2004) y A. DUNCAN (2006: 128-131). En el caso de Grecia, L. B. LAWLER ([1963] 1965: 127) señala que también entonces se rechazaba cualquier tipo de profesionalismo entre los bailarines, sobre todo a partir del período helenístico.

⁶³⁵ Más adelante veremos que muchos de estos artistas se encontraban al servicio del anfitrión (texto 302), pero también había quienes firmaban contratos temporales para una celebración en concreto, como los que ha catalogado M. VESTERINEN (2007).

Al fin y al cabo, los ideales romanos se construyen con ayuda de determinados contra-ejemplos sobre el principio de la diferencia que generan un sentimiento de deseo hacia lo otro, lo prohibido y lo desconocido (Duncan 2006: 128).

A lo largo de este capítulo examinaremos, por tanto, las características principales de todas las danzas ofrecidas para consumo de los espectadores ociosos, desde las que tienen lugar sobre las tablas -en las comedias (§ VII.1), en las pantomimas (§ VII.2) o en los intermedios (§ VII.3)-, las precarias improvisaciones callejeras (§ VII.4) o las danzas que se adaptan al contexto del banquete (§ VII.5). Asimismo, tendremos en cuenta las principales reacciones del público asistente, sobre todo en este último contexto (§ VII.5.3).

1. DANZAS TEATRALES

Al final de la comedia de las *Avispas* (vv. 1484-1537), Aristófanes introduce un curioso episodio en el que los actores cómicos instan a los de la tragedia a competir en una especie de *agon* bailado. El promotor de esta batalla es el viejo Filocleón y, aunque comienza solo, al final todos los actores de la obra y el coro de jueces acaban acompañándolo en su coreografía, mientras explican al público el tipo de movimientos que llevan a cabo:

(245) καὶ τοὺς τραγῳδοὺς φησιν ἀποδείξειν κρόνους / τοὺς νῦν διορχησάμενος
ὀλίγον ὕστερον (“Y asegura que va a hacer ver que los danzarines de tragedia de
ahora son unos cronos, derrotándolos en seguida en un concurso de baile”, Ar. V.
1480-1481)⁶³⁶

Este curioso colofón no responde a las formas canónicas de la comedia griega, ya que las acciones miméticas de los actores protagonistas se imponen a la tradicional salida del coro en forma de procesión (ἐξοδος). Por otro lado, las piezas ejecutadas no coinciden con las danzas tradicionales de la comedia sino que constituyen una especie de parodia de la danza trágica que se bailaba en las obras del antiguo dramaturgo Tespis (ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἡγωνίζετο).

⁶³⁶ Trad. F. RODRÍGUEZ ADRADOS (1975: 133).

Los estudiosos modernos han analizado la estructura de este pasaje para intentar determinar qué tipo de danza llevaban a cabo los actores de la obra, de qué manera se combinaba con las ejecuciones del coro o, simplemente, cuáles fueron las motivaciones del autor para introducir una situación tan poco común y casi contraria a la tradición⁶³⁷. Mientras Roos (1951: 132-135) considera que los actores cómicos “sólo bailan danzas teatrales libremente parodiadas”, Rossi (1978: 1152-1153) cree que estamos ante una representación casi pantomímica de las danzas interpretadas, ya que los actores de Aristófanes, más que danzar, “parecen reproducir una serie de figuras que simbolizan una danza”.

Sea como fuere, lo que a nosotros nos interesa del pasaje aristofaneo es la facilidad con la que los actores se mueven en el escenario y practican una actividad tradicionalmente coral: con un particular discurso meta-literario y meta-dramático, Aristófanes recoge en una misma escena gesto y texto, pasado y presente, comedia y tragedia, un marco perfecto donde el actor principal se sirve de la danza como instrumento argumentativo y principal mecanismo de expresión⁶³⁸.

En Roma, la paulatina desaparición del coro en las piezas dramáticas pudo haber influido en la disminución de las danzas teatrales. Sin embargo, dejando a un lado la pantomima imperial, la situación de la danza entendida como entretenimiento y acompañamiento escénico fue algo más compleja: además de los espectáculos menores, la danza estuvo presente en los entreactos, en los mimos y en numerosas piezas

⁶³⁷ Véase, si no, cómo el coro es guiado hacia la salida por el propio Filocleón en un ambiguo final: ὀρχούμενοι θύραζε / ἤμᾱς ταχύ· τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν, / ὀρχούμενος ὅστις ἀπὴλλαξεν χορὸν τρυγῶδῶν (vv. 1536-1537). Esta frase puede ser entendida como “sácanos de aquí bailando ligero, pues nunca antes se ha hecho esto: sacar al coro bailando” o como “nunca antes se ha hecho esto: que alguien saque al coro bailando”. En cualquiera de los dos casos, lo llamativo es que la comedia finalizara precisamente así. Cf. A. H. SOMMERSTEIN (1983: 248).

⁶³⁸ Como curiosidad recordaremos, por ejemplo, que el humanista A. LÓPEZ PINCIANO ([1596] 1998: 136) sostenía en su *Philosophía antigua poética* que, en el drama, la mimesis no sólo se alcanza por medio del lenguaje y el diálogo, sino también a través de la música y la danza: “Y digo agora que unas de otras diferencias poéticas se distinguen, porque unas tienen solamente la imitación hecha con lenguaje, como es la Epica; tal es la *Iliada* y la *Eneida*, en las cuales no se administra otra imitación sino es la que el poeta hace con su lengua. Otras no sólo son imitaciones en lenguaje y plática; pero se aprovechan en diversos tiempos de la imitación música y de la tripudiante; tales son la tragedia y la comedia, en las cuales continuamente se veen los otros dos, ya dichos géneros de la imitación”.

cómicas que, como en el caso de las *Avispas*, también se sirvieron del gesto y el movimiento como procedimiento escénico y recurso dramático de primer orden.

1.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES

Desgajado del desarrollo global de una obra, el componente mimético, gestual y orquístico es, en mayor o menor medida, un elemento recurrente para toda puesta en escena⁶³⁹. Ya sea como accesorio, como apoyo para el texto o como núcleo de la actuación, la danza de los actores ha de entenderse como una práctica habitual, una herramienta dramática que está en la base de cualquier pieza representada.

En los dramas latinos, el peso de la danza fue variando según los intereses de los autores y patrocinadores, los gustos del público y las modas de interpretación. Así, desde las primeras piezas presentadas en los *ludi scaenici*, donde la danza se alterna directamente con las partes recitadas, hasta las complejas obras de pantomima -danzas dramáticas por antonomasia-, el movimiento del cuerpo con fines interpretativos cumple diversas funciones en el escenario hasta desaparecer con la introducción de los dramas recitados⁶⁴⁰.

En el caso de las primeras tragedias latinas, todavía con la presencia lírica del coro, éstas fueron reduciendo el movimiento escénico, en comparación con las coreografías de los dramas griegos (Boyle 2006: 19). Por supuesto, los poetas conocían los rasgos de las danzas teatrales⁶⁴¹ y eran conscientes de la importancia del movimiento como recurso dramático, de manera que no dejaron de dotar a sus personajes de una clara capacidad gestual (Hall 2002: 28). En cuanto a las comedias, algunos estudiosos han afirmado que, dada la habilidad de los actores para las partes musicales (*cantica*), tam-

⁶³⁹ En su estudio pionero sobre los trece tipos de signos que existen en el teatro, T. KOWZAN (1969: 25-52) distingue ocho que dependen directamente de la actuación del actor: dos auditivos (palabras y tono) y seis visuales, los que conciernen a su apariencia externa (peluquería, maquillaje y vestuario) y aquellos relacionados con la expresión corporal (gesto, mímica y movimiento). Estos últimos tienen una estrecha vinculación con la práctica coreográfica y es por ello que los tendremos en cuenta en nuestro análisis. Para más información *cf.* también T. KOWZAN (1997) y (1997b).

⁶⁴⁰ Sobre la presencia indirecta de danzas en la tragedia de Séneca *vid. infra* § VII.2.3.3.

⁶⁴¹ Accio (*carm. frg.* 25,1), por ejemplo, ya menciona la rareza de la *sicinnis*, danza típica del drama satírico.

bién debieron mostrar un dominio considerable de las artes coreográficas⁶⁴², una destreza más importante, sin duda, en el desarrollo de las piezas de lo que se ha considerado tradicionalmente (Dupont 1985: 266-268).

Por todo ello, al margen del entorno general que envuelve la producción de los dramas, es necesario analizar la presencia de estos bailes y su funcionalidad como recurso escénico común a los actores trágicos y cómicos (Pociña 1975: 244-245), pero también como entrenamiento previo para exhibir en el escenario una gestualidad fluida y desenvuelta⁶⁴³, ya que el teatro no puede concebirse como un mero texto escrito⁶⁴⁴.



Figura 19. Relieve con escena de comedia (s. II a. C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

⁶⁴² V. PÉCHÉ & CH. VENDRIES (2001: 18-19) aseguran que el hecho de que algunas compañías de comedia contaran con especialistas en los *cantica* (*cantor*) demuestra que, en comedia, la gestualidad tenía un peso significativo dentro de la pieza: fatigados de moverse tanto, los actores necesitaban a alguien que pudiera cantar sus partes.

⁶⁴³ F. DUPONT (1985: 82) reconoce, además, que todos estos elementos hacían necesario un entrenamiento previo y sistemático por parte de los actores para dominar la voz de sus personajes, sus actitudes y expresiones, la correcta puesta en escena, la conciencia del espacio y la adaptación a cada ritmo y melodía. E. FANTHAM (2002: 365), por su parte, sugiere la posibilidad de que el actor Roscio contase con una serie de aprendices a los que enseñaba estas cuestiones relacionadas con la elocuencia y el uso del gesto.

⁶⁴⁴ Cf. J. M. DÍEZ BORQUE (1975: 53) que distingue, desde el punto de vista semiológico, el Texto A, escrito y literario, del Texto B de la puesta en escena. El primero de los dos necesita forzosamente las mediaciones del elemento operativo. Para una buena aproximación a esta teoría desde la perspectiva de la literatura latina cf. A. LÓPEZ FONSECA (1996: 331-332).

1.2 BAILANDO EN LA COMEDIA

Existen varias razones que justifican el dominio de los actores romanos en el arte de la danza, una parte indispensable de su técnica interpretativa (*ludere*), como señala Dupont (1985: 49-50), y habitual en las producciones teatrales de la Antigüedad. Por ello, si tenemos en cuenta los principales elementos teatrales que presentan una cierta vinculación con la práctica coreográfica, es decir, gesto, mímica y movimiento, seremos capaces de distinguir el peso de una danza en una pieza determinada⁶⁴⁵.

En lo que respecta a la mímica y el gesto, debemos recordar, en primer lugar, que el uso de máscaras en la comedia obliga a los actores a llevar a cabo un tipo de representación mucho más gestual (Marshall 2006: 169). Las dificultades de pronunciar el texto y la imposibilidad de transmitir emociones con el rostro hacen necesario un código de movimientos paralelo al texto dramático que facilite la comprensión de las escenas representadas por parte de los espectadores⁶⁴⁶. Prueba de ello son, por ejemplo, las originales miniaturas que adornan los manuscritos de Terencio, principalmente el *Codex Vaticanus Latinus* 3868 y el manuscrito 7899 de la Biblioteca Nacional de París, ambos del siglo IX, que transmiten una rica gama de poses, gestos y aspavientos ejecutados por parte de los actores (Figura 20).

Aunque, efectivamente, estas miniaturas medievales no reproducen la verdadera técnica interpretativa de los actores en época clásica, al menos ilustran un uso notable de la expresión corporal en la comedia antigua⁶⁴⁷:

⁶⁴⁵ Para estos tres elementos *vid. supra* § VII.1.1 y n. 639 sobre la clasificación de T. KOWZAN (1969).

⁶⁴⁶ A este respecto, A. LÓPEZ FONSECA (1996: 337 n. 16) plantea una breve reflexión, muy interesante, sobre una posible ausencia de máscaras en determinados contextos, dadas las alusiones de los propios textos a estados de ánimo reflejados en el rostro de los personajes, afirmaciones que, más bien, parecen acotaciones escénicas.

⁶⁴⁷ Sobre estas cuestiones *cf.* K. E. WESTON (1903) y J. C. WATSON (1903); ambos trabajos aparecen recogidos en el mismo número de la revista *Harvard Studies in Classical Philology*, donde se incluye, además, un importante catálogo comparativo con todas estas miniaturas agrupadas por escenas.

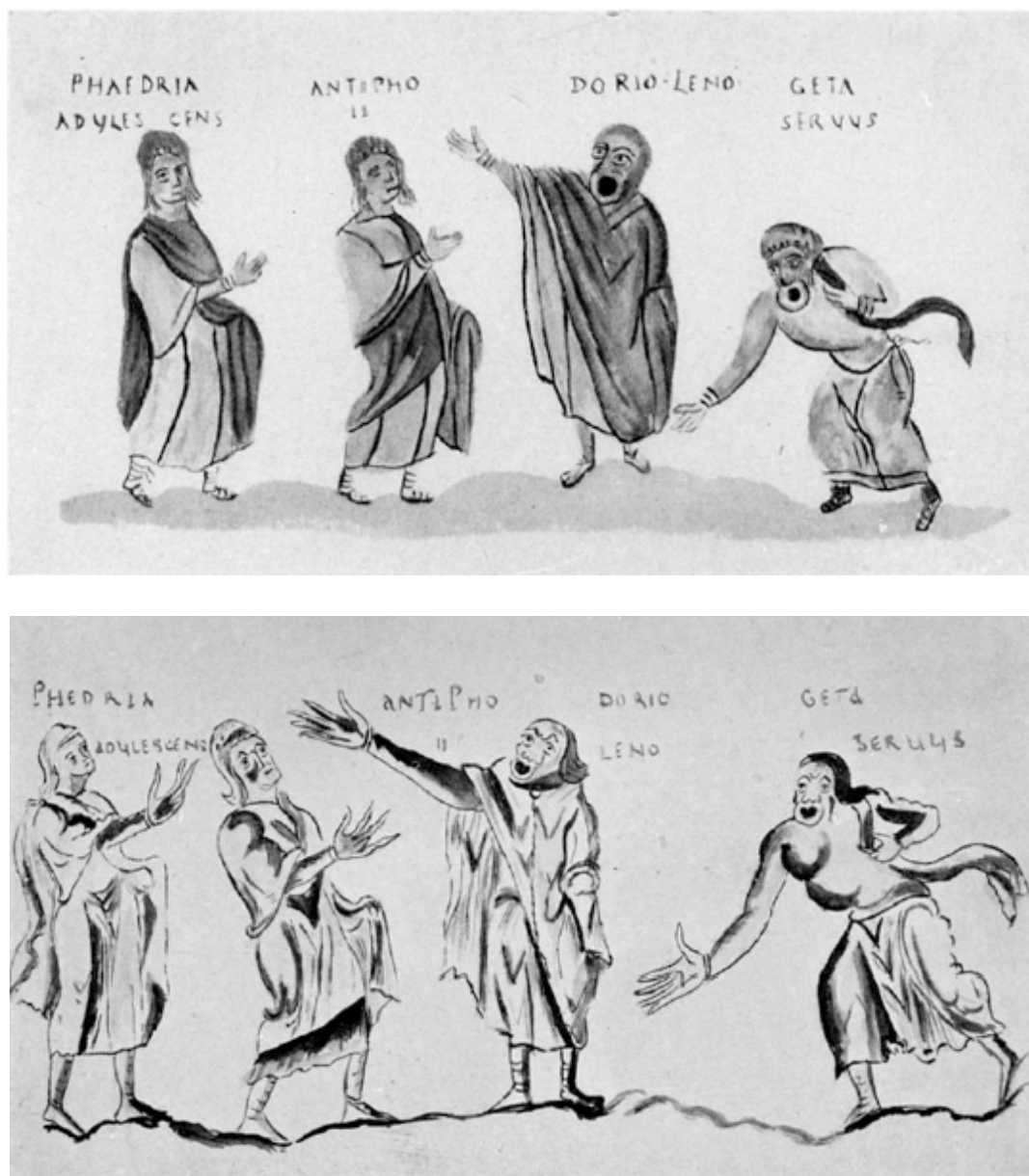


Figura 20. Dos ejemplos de una escena del *Formiō* de Terencio (vv. 485 ss.). Láminas 46 y 47 de J. C. Watson (1903).

Hoy en día podemos deducir muchas de estas interpretaciones gestuales por medio de la comparación con escenas similares en otras piezas teatrales, pero también en los textos abundan las indicaciones que facilitan la actuación de los actores. Así, los imperativos y demostrativos, por ejemplo, nos permiten una cierta reconstrucción de esta mímica que no sólo se centra en el arte del gesto, sino que busca representar actitudes más complejas, estados de ánimo puntuales -vergüenza, cólera, alegría- o las características propias de un personaje u otro (Taladoire 1948: 13-48).

Por otro lado, entre el sonido constante del *scabellum* y la presencia melódica de la *tibia* en las partes musicales, no es difícil imaginar interpretaciones semi-bailadas en algunos momentos de las piezas ya que la música invita irremediablemente al movimiento acompasado del cuerpo y, más aún, en situaciones cómicas. En este sentido, podemos afirmar que las interpretaciones de marcada gestualidad caben tanto en los *cantica* como en los *diuerbia*, a pesar de que, por su propio lirismo, las primeras son más adecuadas para la danza o la gesticulación acompasada⁶⁴⁸.

En cuanto a los distintos personajes de la comedia y sus formas respectivas de expresión corporal, hay algunos que, como los esclavos, ofrecen una gama de movimientos más completa que otros, precisamente por sus aspavientos y enérgicas apariciones. Quintiliano (*inst.* 11,3,112) asegura que se trata de personajes activos y rápidos y enumera sus características típicas, en oposición a las de los personajes de movimientos graves y severos -viejos, soldados, matronas, jóvenes nobles-. Por esta razón, los actores más versados en el uso del gesto (*qui gestu freti sunt*) tienen, como asegura Cicerón (texto 246), claras preferencias en la selección de sus papeles⁶⁴⁹:

(246) illi enim non optumas, sed sibi accomodatissimas fabulas eligunt; qui uoce freti sunt, Epigonos Medumque, **qui gestu Melanippam, Clytemestram**, semper Rupilius, quem ego memini, Antiopam, non saepe Aesopus Aiace. (“pues ellos no eligen las mejores obras, sino las más adecuadas: quienes se fían más de su voz, elegirán los *Epígonos* y el *Medo*, **quienes dominan el gesto, Melanipa o Clitemnestra**; Rupilio, del que me acuerdo, elegía siempre *Antíopa* y Esopo no siempre *Áyax*”, Cic. *off.* 1,114)

De entre todos los papeles, uno de los más interesantes por su dominio del arte del gesto y, en concreto, de la danza es el de las cortesanas, bailarinas e instrumentistas que, como en el caso de la *Tarentilla* de Nevio o la *Tibicina* de Ticinio, llegan a conver-

⁶⁴⁸ Sobre las partes musicales de la comedia, entendidas como el conjunto de canciones y danza que se oponen a las partes meramente recitadas cf. A. BAUDOT (1973: 58). F. DUPONT (1985: 79-80) plantea la posibilidad de que los actores danzasen al tiempo que el *cantor* cantaba su papel, sobre todo en los pasajes de septenarios trocaicos, más apropiados para el baile. Por su parte, G. E. DUCKWORTH ([1952] 1994: 361-362) considera que la riqueza de canciones y danzas en la comedia de Plauto se debe, precisamente, a su polimetría.

⁶⁴⁹ E. FANTHAM (2002: 366) recuerda que Roscio, por ejemplo, prefería interpretar los roles de comedia que los trágicos.

tirse en un “personaje tipo” de las comedias (Péché 2002: 134). Generalmente extranjeras, estas mujeres interpretadas por hombres se presentan ante el público con una gestualidad muy particular, sensual, provocativa y paródica al mismo tiempo⁶⁵⁰. Por ello, aunque no tienen un peso significativo en el desarrollo de la acción, su presencia es un elemento importante para determinadas escenas, como las fiestas y los banquetes, donde participan junto a los demás actores⁶⁵¹.

El movimiento escénico, por su parte, resulta también un elemento necesario para el desarrollo de la obra, ya sea porque reafirma la interpretación del artista en una escena puntual o porque sirve para resaltar el sentido de algunas situaciones propias de la comedia, como la burla o la exageración. Así, por ejemplo, el hecho de que un personaje ejecute rápidos movimientos de un lado a otro para dar sensación de llenar el espacio, puede dar lugar a una situación de mayor ridículo (Pociña 1975: 245). Del mismo modo, el movimiento escénico ayuda también a atraer la atención de los espectadores, sobre todo en aquellos momentos en los que, por ejemplo, se reúnen en el escenario más actores de los exigidos (López Fonseca 1996: 334).

En relación directa con el arte coreográfico encontramos danzas “cinaédicas”, parodias entre los distintos personajes o situaciones arquetípicas de la *palliata* en las que se privilegia el movimiento casi por encima del texto. Un buen ejemplo de ello es el movimiento denominado tradicionalmente como el *seruus currens*⁶⁵², en el que un esclavo

⁶⁵⁰ En ocasiones, era el propio flautista de la compañía el que que traspasaba los límites del espacio ficticio, saliendo al escenario junto a los otros actores (en *Stichus*, por ejemplo, cuando quiere comenzar la fiesta, Sagarino insta al músico para que toque melodías alegres y poder, así, ponerse a bailar). Esta ruptura de la ilusión escénica podría haber sido un mecanismo para introducir la presencia de alguna mujer en el escenario y llamar la atención del público. Sin embargo, según ha estudiado V. PÉCHÉ (2002: 150-151), son normalmente los actores vestidos de flautistas o cortesanas quienes completan el cuadro de la escena, fingiendo tocar un instrumento.

⁶⁵¹ Estas mujeres son muy comunes en las comedias de Plauto. De entre aquellas que no tienen papeles destacados y que son casi un mero ornamento podemos citar, entre otras, la lirista del *Epidicus* (Plaut. *Epid.* 47) o las flautistas Frigia y Eleusia de la *Aulularia* (Plaut. *Aul.* 332-333). Como señala H. W. PRESCOTT (1936: 104-105), estas artistas son un típico exponente del denominado *silent role*, es decir, un tipo de personaje que no tiene apenas intervención pero que enriquece la acción dramática.

⁶⁵² Esta precisa actitud ha sido recientemente analizada y planteada por T. J. MOORE en la comunicación que presentó durante los encuentros de la *American Philological Association*, en enero de 2007 titulada “Roman Comedy: Dance Drama”. Que sepamos, no hay publicación al respecto, salvo el resumen de dicha comunicación.

debe recorrer a toda prisa una hipotética distancia al tiempo que recita su texto, aunque, al final, no hace más que imitar los movimientos de un corredor sin apenas avanzar en el espacio (Taladoire 1948: 42).

Las comedias incluyen a veces escenas puntuales de danza donde los actores demuestran sus habilidades en determinados bailes, como el *staticulus*, las danzas jonias o el *cordax*, danza prototípica del género cómico griego (Luc. *Salt.* 22). En el siguiente pasaje (texto 247), por ejemplo, Terencio nos plantea una imagen ridícula en la que un viejo afirma que se atrevería a bailar entre doncellas una llamativa coreografía (*inter eas restim ductans*) que nos recuerda las danzas expiatorias de las vírgenes en el año 207 a. C. (texto 142), las procesiones de los *ludi Saeculares* (texto 143) e, incluso, su antecedente griego de las danzas en cadeneta (texto 235)⁶⁵³. En este acto de *Adelphoi*, la danza ritual reservada a las jóvenes vírgenes se convierte en una escena paródica protagonizada por el viejo Demea al que interpreta un habilidoso actor que imita, mientras declama su parte, los movimientos de otro viejo (Mición) al bailar como si fuera una joven doncella (*tu inter eas saltabis?*):

(247) {DE.} ita me di ament, ut uideo tuam ego ineptiam, / facturum credo ut habeas quicum cantites. / {MI.} quor non? {DE.} et noua nupta eadem haec discet? {MI.} scilicet. / {DE.} **tu inter eas restim ductans saltabis?** {MI.} probe. / {DE.} probe? {MI.} et tu nobiscum una, si opus sit. {DE.} ei mihi! (“{Dem.} ¡Que los dioses me protejan! Y es que cuando veo tu necedad creo que lo haces para tener alguien con quién cantar. {Mic.} ¿Y por qué no? {Dem.} ¿Y la recién casada aprenderá también lo mismo? {Mic.} Por supuesto. {Dem.} **Y tú bailarás entre ellas sujetando la cuerda.** {Mic.} Estupendo. {Dem.} ¿Estupendo? {Mic.} Y tú también bailarás con nosotros, si es necesario. {Dem.} ¡Ay de mí!” Ter. *Ad.* 749-753)⁶⁵⁴

⁶⁵³ Donato añade, además, otra comparación en sus comentarios, según la cual, cuando pasaron el caballo de Troya por las murallas, éste fue introducido por una cuerda a la que se agarraban los bailarines del coro: *lusus est natus ab eo fune, quo introductus equus durius in Troiam est, cum conexis manibus fune chorum ducunt saltantes* (Don. Ter. *Adelph.* 752). Vid. *supra* § III 3.2.2 (texto 49).

⁶⁵⁴ En este caso, los actores podían pasar por alto el característico estilo estático de Terencio pues, como asegura B. TALADOIRE (1948: 48 ss.), este autor estaba más preocupado por los aspectos literarios del drama y dejaba los elementos de la puesta en escena y expresión corporal para el criterio de los actores, últimos responsables de la actuación.

Desde esta perspectiva, la comedia de Plauto presenta, por su propia naturaleza de *motoria* (Pociña 1975: 246), una mayor tendencia al empleo de este tipo de recursos escénicos: mientras Plauto rescata todos los procedimientos típicos de las primitivas farsas itálicas (Duckworth [1952] 1994: 378-380), las obras de Terencio se caracterizan por un estatismo generalizado.

1.2.1 *Virtuosismo bailado: Pseudolus, Persa y Stichus*

Las canciones, la música, los bailes, la burla y las payasadas de los espectáculos menores conocidos desde el s. III a. C. ejercen una notable influencia en la consolidación de las representaciones teatrales en Roma (Beacham 1991: 129), sobre todo en las obras de Plauto. El público latino aprecia estas piezas pre-teatrales típicas del sur de Italia que mezclan elementos folclóricos muy variados con algunos componentes recuperados directamente del teatro griego: entre otros, aquello que Duckworth ([1952] 1994: 380) ha denominado “festival conclusions” y que, según hemos comprobado, ya existía en las obras de Aristófanes (texto 245).

De todas las comedias de Plauto conservadas, hay al menos cinco que se cierran con este tipo de finales festivos caracterizados por la música y el movimiento escénico: *Asinaria*, *Bacchides*, *Persa*, *Pseudolus* y *Stichus*. Las tres últimas contienen una presencia marcada de bailes interpretados por sus participantes en escenas que revelan, además, el gusto del público por las partes más espectaculares. Ya sea porque reproduce situaciones de la vida cotidiana o porque consigue llamativos efectos, el contenido de estos finales suele ser muy grato para el espectador que asiste, indirectamente, a la celebración de una fiesta (*comissatio*) donde los personajes se entregan a los placeres del vino y de los bailes, animados por la música de las flautas y por la alegría que acompaña a un final feliz⁶⁵⁵. Consciente del efecto teatral de todos los elementos, el comediógrafo plantea estas escenas que requieren, a su vez, actores bien preparados, en forma y con capacidad de improvisación.

Según Chiarini (1983: 213-234), estas celebraciones -más típicas de los esclavos que de las clases nobles- no son más que una forma de *ludificatio*, de burla liberadora y licenciosa, similar a la que llevaban a cabo los siervos durante las *Saturnalia* pero, más

⁶⁵⁵ V. PÉCHÉ & CH. VENDRIES (2001: 37-39) estudian en profundidad el elemento musical de estas partes a las que denominan los *cantica* finales. Aquí ya sólo quedan en escena los personajes que cantan y bailan, liberados de la trama dramática.

bien, pensamos que se trata de un medio para facilitar la introducción de danzas en el escenario que, de otra manera, no pueden tener cabida.

En el pasaje de *Persa* (texto 248), el primero que vamos a comentar, los tres esclavos protagonistas se jactan de bailar mejor que algunos profesionales, sacando de quicio con su soltura y su alegría a Dórdalo, el lenón, que se ha llevado un escarmiento y no soporta que le molesten con sus danzas. El texto está plagado de indicaciones puntuales acerca de los bailes que exhiben (*saltem staticulum, olim quem Hegea faciebat ...; Diodorus quem olim faciebat in Ionia*), pausas, interjecciones y referencias directas a su ejecución, de manera que, aunque hoy en día seamos incapaces de reproducir con exactitud los bailes que ponían en escena, podemos imaginar que se trataba de obscenas gesticulaciones (*uin cinaedum nouom tibi dari?*) y rápidos movimientos con los que interactuaban entre sí, un estilo muy básico y de coreografías incompletas, pero fácil de escenificar:

(248) {TOX.} Vin cinaedum nouom tibi dari? Paegnium, / quin elude, ut soles, quando liber locust hic. / hui, babae, basilice te intulisti et facete. / {PAEG.} Decet me facetum esse, et hunc inridere / lenonem lubidost, quando dignus est. / {TOX.} Perge ut coeperas. {PAEG.} Hoc, leno, tibi. / {DOR.} Perii perculit me prope. {PAEG.} Em, serua rusum. / {DOR.} Delude, ut lubet, erus dum hinc abest. / {PAEG.} Viden ut tuis dictis pareo? / sed quin tu meis contra item dictis seruis / atque hoc, quod tibi suadeo, facis? {DOR.} Quid est id? / {PAEG.} Restim tu tibi cape crassam ac suspende te. / {DOR.} Caue sis me attigas, ne tibi hoc scipione / malum magnum dem. {PAEG.} Vtere, te condono. / {TOX.} Iam iam, Paegnium, da pausam. / {DOR.} Ego pol uos eradicabo. {PAEG.} At te ille, qui supra nos habitat, / qui tibi male uolt maleque faciet. non hi dicunt, uerum ego. / {TOX.} Age, circumfer mulsum, bibere da usque plenis cantharis. / iam diu factum est, postquam bibimus; nimis diu sicci sumus. / {DOR.} Di faciant ut id bibatis quod uos numquam transeat. / {SAG.} **Nequeo, leno, quin tibi saltem staticulum, olim quem Hegea / faciebat. uide uero, si tibi satis placet.** {TOX.} **Me quoque uolo / reddere, Diodorus quem olim faciebat in Ionia** (“[A Dórdalo] ¿Quieres que te presente a un nuevo bailarín? [A Pegnio] Pegnio, puesto que tienes ocasión, baila un poco más, como sueles hacer. [Pegnio da unos pasos de baile delante de Dórdalo] ¡Bien, bravo! Has estado espléndido y con mucha elegancia. {PEG.} Me sienta bien la elegancia y además me

apetece reírme de este lenón, pues se lo merece. {TOX.} Prosigue como habías empezado. {PEG.} [Abofeteando a Dórdalo después de hacer ademán de acariciarlo] Lenón, toma esto. {DOR.} Buen golpe me ha dado, casi me mata. {PEG.} [Golpeándolo de nuevo] Toma ésta, quédatela. {DOR.} [Con ironía] Búrlate de mí cuanto quieras mientras no esté aquí tu señor {PEG.} [Volviendo a golpearlo] ¿Ves cómo obedezco tus órdenes? Pero tú, al menos, presta también atención a las mías y haz lo que te voy a sugerir {DOR.} ¿De qué se trata? {PEG.} Coge una cuerda gruesa y cuélgate. {DOR.} [Levantando el bastón ante un nuevo intento de Pegnio de golpearlo] Cuidado con tocarme, no vaya a ser que te de una buena zurra con este bastón. {PEG.} Úsalo, que te dejo. {TOX.} Vale ya, Pegnio, date un respiro {DOR.} ¡Por Pólux! os juro que acabaré con vosotros. {PEG.} Y a ti el que vive encima de nosotros, que mal te quiere y mal te hará. Estos no te lo dicen, pero yo sí. {TOX.} [A Pegnio] Venga, pasa el vino con miel y danos de beber hasta que las copas estén llenas. Hace ya mucho tiempo que bebemos, hace demasiado tiempo que estamos secos. {DOR.} Quieran los dioses que lo que bebáis se os atragante para siempre. {SAG.} **No me resisto, lenón, a bailar, al menos para ti, las estatuillas que en otro tiempo bailaba Hegeas. Mira a ver si te gustan.** {TOX.} [Bailando a su vez] **Yo también quiero hacer el que antiguamente bailó Diodoro en Jonia**, Plaut. *Persa* 804-826)⁶⁵⁶

De todas estas danzas, posturas y acrobacias ejecutadas en esta fiesta nos interesa, sobre todo, la mención al *staticulus*, un baile de origen oriental, con coreografía propia y, aparentemente, muy común entre los mimos⁶⁵⁷. Forzosamente, el actor encargado de interpretarlo debía conocer las pautas básicas de esta danza a fin de presentar al público un espectáculo correcto. Aunque no sabemos si el *staticulus* podía considerarse un baile completo en el que uno se movía hasta construir una figura determinada o si, por el contrario, consistía en una serie de posturas interpretadas como si se tratase de

⁶⁵⁶ Igual que J. R. BRAVO (2005: 285), seguimos la puntuación de WOYTECK en el verso 804, pues tiene mucho más sentido que Tóxilo hable de Pegnio como un nuevo bailarín y así se lo presente a Dórdalo que, a fin de cuentas, es el que va a aguantar sus bromas. Las acotaciones escénicas de todos los textos plautinos citados también siguen la versión de Bravo.

⁶⁵⁷ La literatura latina ofrece contados casos de esta danza gestual. Sin embargo, el término *staticulus* alude a uno de los pocos bailes que tienen propiamente una denominación latina. En este sentido, aunque la danza se hubiera importado desde Oriente, debió haber tenido una mayor repercusión en territorio romano. Para más información véase *Apéndice I: Glosario de términos latinos*.

un juego infantil, podemos afirmar, al menos, que se trataba de una sucesión de poses imitando el aspecto de una estatua, generalmente con intención de mofa y escaso dinamismo gestual⁶⁵⁸. De hecho, la alusión habitual a esta práctica (*staticulos dare*) podría compararse con la expresión “hacer figuras”⁶⁵⁹. Así es, por ejemplo, como describe Catón el ejercicio de estos profesionales cuando pretende ridiculizar a su adversario Celio comparándolo con un mimo:

(249) praeterea cantat, ubi collibuit, interdum graecos uersus agit, iocos dicit, uoces demutat, **staticulos dat** (“además canta y, cuando se anima, a veces recita versos griegos, cuenta chistes, imita voces, **hace figuras**”, *Cato orat.* 115)

Para Cicu (1988: 64) se trata de una danza exótica de movimientos lentos llena de gracia y refinamiento⁶⁶⁰, alejada de la gestualidad mimética y, por tanto, de toda función diegética. Sin embargo, si pensamos en la denominación del baile, esta manera de representar las “estatuillas” entronca con una tradición de danza imitativa que culmina con el género pantomímico y, aunque el *staticulus* no se inspira en argumentos dramáticos (Garelli-François 2007: 134, n. 164), parece que el uso explícito del gesto y las poses imitativas eran la base de su desarrollo coreográfico.

En el caso de *Pseudolus* (texto 250), la fiesta no se representa directamente en escena como sucede en el *Persa*, sino que se narra a través de la experiencia del propio protagonista, que es, a su vez, la estrella de las danzas de banquete. En este pasaje Pséudolo se parodia a sí mismo y cuenta a los espectadores cómo triunfó la noche anterior gracias a su dominio en las danzas jonias, un tipo de baile propio de los bajos fondos⁶⁶¹:

⁶⁵⁸ J. G. PRÉAUX (1963: 64), por ejemplo, traduce esta expresión como “danser sur place”, con la intuición de que el *staticulus* era un tipo de danza estática.

⁶⁵⁹ La construcción *staticulos dat* nos recuerda, además, a las colocaciones empleadas con otros términos como *choros* o *choreas*, procedimientos habituales en este campo semántico (§ III.3.2.1). En este caso, sin embargo, el verbo *do* presupone la presencia de un público al que destina la danza, por lo que mantiene su significado original.

⁶⁶⁰ En realidad, L. CICU toma la definición de G. CHIARINI (1983: 199). En cuanto al origen exótico del baile, se puede deducir de este pasaje plautino, donde se menciona el nombre de un bailarín del oriente helenístico (Hegea) que pudo haber puesto de moda este estilo.

⁶⁶¹ También Tóxilo decide llevar a cabo estos pasos en su particular competición con Sagaristón (texto 248). Cf. también la mención a esta danza por parte de Horacio y Porfirión (texto 92).

(250) illos accubantis, potantis, amantis / cum scortis reliqui, et meum scortum ibidem, / suo cordi atque animo opseque. **sed postquam / exurrexi, orant med ut saltem.** / ad hunc me modum intuli illis satis facete, / nimis ex disciplina, **quippe ego qui / probe Ionica perdidici. sed palliolatim amictus.** / **sic haec incessi ludibundus.** / plaudunt <et> 'parum' clamitant mi, ut reuertar. / occepi denuo, hoc modo: nolui / idem; amicae dabam me meae, / ut me amaret: ubi circumuortor, cado: / id fuit naenia ludo ("los dejé en sus lechos, bebiendo, besándose con sus rameras, y a mi ramera también; los dejé disfrutando con toda su alma. **Pero cuando me puse en pie, todos me piden que baile.** [Bailando ridículamente] Me adelanté de este modo para complacerlos con gracia, porque **aprendí la danza jonia mejor que nadie y, cubierto con el manto, comencé así unos unos pasos como diversión.** Me aplauden sin cesar y gritan «otra», para que lo vuelva a hacer. Empecé de nuevo, de esta manera: no quise repetir lo mismo; me entregaba a mi amiga para que me besase y, al volverme, me caigo: este fue el final de mi espectáculo", Plaut. *Pseud.* 1271-1278)⁶⁶²

Se trata de un texto muy interesante para la reconstrucción de la danza, ya que está plagado de indicaciones a veces difíciles de interpretar. Por otro lado, estos versos ilustran muy bien la importancia del componente coreográfico dentro de los monólogos, ya que la actuación mimética del personaje constituye el mejor recurso para paliar la falta de movimiento escénico. Aquí, Pséudolo no hace otra cosa que bailar y gesticular, como si se tratase de un mimo, y crea una escena que se podría entender como el paradigma de las influencias pre-teatrales en el drama plautino.

La escena más larga y más llamativa para el estudio de las danzas insertas en la comedia es el festín final de *Stichus*, en la que los esclavos Estico y Sagarino entablan un verdadero duelo de virtuosismo bailado e, incluso, acrobático. De hecho, la primera que danza en la fiesta es la propia Estefanía que, a petición de Estico, ejecuta, seguramente, un baile similar al de las cortesanas e instrumentistas de la *comissatio* pero que resulta ridículo, por los rasgos masculinos del actor que lo está interpretando. Poco a

⁶⁶² En el fragmento *ad hunc me modum intuli illis satis facete, / nimis ex disciplina, quippe ego qui / probe Ionica perdidici. sed palliolatim amictus / sic haec incessi ludibundus* hemos cambiado la puntuación, retrasando el punto hasta el final del v. 1275, pues entendemos que el protagonista quiere aclarar que, a diferencia de lo que se hace normalmente, él baila las danzas jónicas vestido y no desnudo como los *cinaedi*.

poco esta escena va incrementando su intensidad y su fuerza visual con la exhibición de pasos acrobáticos por parte de los dos esclavos hasta que, por fin, el protagonista se despidе del público invitándolo a continuar la fiesta en casa:

(251) {STICH.} ita me di ament, numquam enim fiet hodie, haec quin saltet tamen. / **age, mulsa mea suauitudo, salta: saltabo ego simul.** / {SANG.} Numquam edepol med istoc uinces, quin ego ibidem pruriam. / {STEPH.} **Si quidem mihi saltandum est, tum uos date bibat tibicini.** / {STICH.} Et quidem nobis. {SANG.} Tene, tibicen, primum; postidea loci / si hoc eduxeris, proinde ut consuetu's antehac, **celeriter / lepidam et suauem cantionem aliquam occupito cinaedicam, / ubi perpruriscamus usque ex unguiculis.** inde huc aquam. / tene tu hoc, educe. dudum placuit potio: / nunc minus grauate iam accipit. tene tu. interim, / meus oculus, da mihi sauium, dum illic bibit. / {STICH.} Prostibilest tandem? stantem stanti sauium / dare amicum amicae? euge euge, sic furi datur. / {SANG.} Age, iam infla buccas, nunciam aliquid suauiter. / redde cántionem ueteri pro uino nouam. / **qui Ionicus aut cinaedicut, qui hoc tale facere possiet?** / {STICH.} Si istoc me uorsu uiceris, alio me prouocato: / {SA.} Fac tu hoc modo. {ST.} At tu hoc modo. {SA.} Babae. {ST.} Tatae. {SANG.} Papae. {STICH.} Pax. / {SANG.} Nunc pariter ambo. **omnis uoco cinaedos contra.** / satis esse nobis non magis potis quam fungo imber. / {STICH.} Intro hinc abeamus nunciam: **saltatum satis pro uinost.** / uos, spectatores, plaudite atque ite ad uos comissatum (“{Estic.} ¡Que los dioses me protejan! Pues no pasará de hoy sin que ésta baile. [A Estefanía] **Vamos, dulce cariñito mío, baila, que yo bailaré también.** {Sa.} ¡Por Pólux! No me vas a superar, que yo también me estremezco de gusto. {Estef.} **Si no me queda otra que bailar, entonces dad vosotros de beber al flautista.** {Estic.} ¡Y también a nosotros! {Sa.} [Al flautista] Toma, flautista, tú primero. Luego, cuando hayas bebido como es tu costumbre, **toca rápidamente una bonita y seductora canción libidinosa, para que nos estremezcamos hasta la punta de los dedos.** [A Estico] Pon agua aquí. [Al flautista, tendiéndole la copa] Toma tú. Bebe. [El flautista tiende la mano rápidamente] Hasta hace un rato no le apetecía beber y ahora ya lo acepta con menos remilgos. Toma. [A Estefanía] Y mientras este de aquí bebe dame un beso, niña mía. {Estic.} ¿Como en un prostíbulo? ¿Que le dé un beso el amante a su amiga cuando está de pie? [Observando que Sagarino es re-

chazado por Estefanía y no consigue sus objetivos] ¡Bien! ¡Bravo! ¡Así se trata a los ladrones! {Sa.} [Al flautista] Venga, infla ya los carrillos. Toca algo suave. Ofrecenos una nueva melodía a cambio de nuestro vino viejo. [Bailando] **¡Qué jonio o qué bailarín maricón no podría hacerlo así?** {Estic.} Si me has ganado en este movimiento, rétame a otro. {Sa.} [Iniciando una nueva danza] A ver si haces esto. {Estic.} [Igual] Y tú esto otro. {Sa.} ¡Papám! {Estic.} ¡Tachán! {Sa.} ¡Tará! {Estic.} Bueno, paz. {Sa.} Ahora los dos a la vez. **Desafío a todos los bailarines maricas.** ¡Igual que una seta no se cansa de la lluvia, nosotros no nos cansamos de bailar! {Estic.} Ahora vámonos de aquí, **ya hemos bailado bastante para el vino que hemos tomado.** ¡Y vosotros, espectadores, aplaudid y marchaos a vuestras casas a celebrarlo!”, Plaut. *Stich.* 754-775)

En comparación con el *Persa*, cuya variedad métrica revela todo el lirismo del banquete final, los versos de este pasaje carecen de musicalidad y muestran ciertas huellas de lo que algunos han denominado inmadurez de estilo (Bravo 2005: 543-544). Quizás por ello, el pasaje ha sido estudiado como uno de los actos más representativos de la tendencia plautina engarzada en la tradición itálica de dramas menores. Anterior a las otras piezas aquí comentadas, el *Stichus* (200 a. C.) es, sin duda, una de las obras más sugerentes desde el punto de vista de la interpretación y de la espectacularidad.

Este pasaje confirma una vez más la importancia que los espectadores romanos otorgaban a los recursos coreográficos: si pensamos en las partes bailadas de los primeros dramas itálicos, en el uso reiterado del cuerpo por parte de los mimos o en la destacada presencia del baile como parte de las obras plautinas, seremos conscientes de que, en Roma, la danza escénica, artística y teatral forma parte, desde siempre, del patrimonio escénico, aunque alcanza su estadio más perfecto de dramatización en el período imperial, con el desarrollo del género pantomímico.

2. LA PANTOMIMA DE ÉPOCA IMPERIAL

La pantomima latina, que se consolida a partir del reinado de Augusto y alcanza su momento de esplendor durante los siglos I a V d. C., consiste en la representación danzada de un solo bailarín que, ataviado con una máscara muda, mima el contenido

de un libreto literario al son de una orquesta y un coro⁶⁶³. A diferencia del mimo, en el que varios actores a cara descubierta recitan chanzas y diálogos de la vida cotidiana entremezclados con bailes ligeros, la pantomima se plantea como una alternativa a la tragedia clásica: con la combinación de gestos miméticos y danzas virtuosas este nuevo género pretende representar los caracteres (ἦθος) y las emociones (πάθος) de los personajes del repertorio mitológico.

Este drama danzado ha dejado su impronta en numerosos objetos de arte (Jory 1996: 67-69) y en los textos literarios, aunque las noticias más abundantes sobre su funcionamiento nos han llegado de la mano de tres autores griegos, representantes de la Segunda Sofística (ss. II-IV d. C.): Luciano de Samósata (*Sobre la Danza*), Libanio (*Discurso 64 contra Arístides*) y Plutarco (*Charlas de Sobremeda* 747a-748d)⁶⁶⁴. Los dos primeros enumeran las virtudes de esta danza en sendos elogios que, bajo la forma de discursos, rechazan las críticas más habituales hacia los movimientos de la pantomima y su temática mitológica y la incluyen de alguna manera entre las disciplinas que forman parte de una educación liberal; por su parte, el fragmento de Plutarco (*Qaest. conv.* 747a-748d) ofrece una perfecta definición del género pantomímico y de las partes que lo componen. Gracias a estos y otros autores, hoy contamos con un importante acervo documental que nos permite acotar el género pantomímico desde sus inicios y establecer los parámetros culturales en los que tuvo su desarrollo⁶⁶⁵.

Conocemos, además, muchos detalles sobre los profesionales, el público al que iban destinadas las pantomimas y el contenido temático de las obras, aunque, como ocurre con el resto de las danzas de la Antigüedad, ignoramos cómo podía ser la forma

⁶⁶³ Acerca de la presencia musical en las representaciones pantomímicas y la importancia de la orquesta cf. A. BAUDOT (1973: 59-61).

⁶⁶⁴ Sobre el tratado de Luciano cf. M. KOKOLAKIS (1959), M. VESTERINEN (2003), M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 259-267) e I. LADA-RICHARDS (2007); sobre el discurso de Libanio, la edición y comentario de M. E. MOLLOY (1996) y para el pasaje de Plutarco véase también M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 329-341).

⁶⁶⁵ Cf. también Apuleyo (*Met.* 10,29 ss.) y Ateneo (628c y ss.). Es importante la figura de Coricio de Gaza (*apol. mim.* 10,4) como uno de los grandes defensores del mimo y la pantomima. Entre los detractores, podemos mencionar a Agustín (*civ.* 7,26; 18,10; *epist.* 91,5), Arnobio (*nat.* 4,35), Tertuliano (*apol.* 15) y Juan Crisóstomo, con su obra *Contra circenses ludos et theatra* (PG 56,263-270). En cualquier caso, resulta significativo el hecho de la mayor parte de los materiales proporcionados provenga de la zona de Antioquía, tal vez la región del Imperio con mayor impacto de la pantomima. Cf. E. HALL (2008b: 16-17).

exacta de las representaciones (es decir, los movimientos ejecutados por los bailarines y su presencia corporal en escena), aspecto éste esencial pero imposible de recomponer (Lada-Richards 2007: 13-14).

Las actuaciones de pantomima podían variar de un lugar a otro, dependiendo de los medios económicos o del gusto específico de cada región⁶⁶⁶. En este sentido, existen descripciones de obras pantomímicas complejas por sus escenografías y el número elevado de actores (texto 263); de la misma manera, sabemos que, en lugar de coro, podía haber un solista recitando el libreto y que, además del bailarín principal, se podía contar con la presencia de un actor secundario, asistente del protagonista, que representaba algunos de los personajes del mito⁶⁶⁷. Por último, a pesar de que los bailarines eran, casi siempre, varones, algunas mujeres tuvieron también la posibilidad de participar en la representación de estas obras como solistas, acompañantes, miembros de un amplio cuerpo de baile o, al menos, como artistas encargadas de los entreactos (Starks Jr. 2008: 145).

Pero fuera cual fuese su desarrollo, el espacio escénico o el bailarín encargado de ponerlo en marcha, lo que permanece inalterable de unas representaciones a otras es, precisamente, el rasgo más característico de la pantomima, es decir, la danza dramática⁶⁶⁸. Este revolucionario mecanismo de expresión se basa en la narrativa del cuerpo y es capaz de transmitir conceptos abstractos (Lada-Richards 2007: 46), experiencias simbólicas y paisajes pictóricos: la pantomima no narra, pues, una sucesión de acontecimientos, sino la esencia total de un mito, encarnando físicamente aquellas nociones que no pueden ser asimiladas por medio del lenguaje verbal y conectando con el público a través de los sentidos.

⁶⁶⁶ Cf. I. LADA RICHARDS (2007: 38-40) y R. MAY (2008: 338-346).

⁶⁶⁷ Cf. E. HALL (2008c: 259), quien recuerda uno de los más conocidos ejemplos de estos “supporting roles”: el actor que encarnaba el personaje de Odiseo y que fue herido por el propio Áyax en un momento de exageración de la mimesis (Luc. *Salt.* 83).

⁶⁶⁸ A diferencia de otros autores y por razones de claridad, prefiero emplear el adjetivo “dramáticas” y no “miméticas” a la hora designar las danzas que ponen en escena un relato completo, donde la acción interpretativa del bailarín tiene una clara intención teatral como, por ejemplo, los mitos representados durante determinadas reuniones de tipo misterico (§ 2.3.2). En esta línea, E. HALL (2008: 366) nos habla, de las diferencias entre “expressive ballet” (cuadro de contenido alusivo) y “narrative dance-theatre” (danzas con argumento desarrollado y cerrado).

En el género pantomímico, esta noción poética (y estética) de mimesis como finalidad de la representación, se combina con otro tipo de mimesis más pragmática, es decir, el proceso por el que el bailarín personifica fielmente el papel interpretado y que Garelli-François (2007: 23) ha denominado *mimesis gestuelle*⁶⁶⁹.

En este sentido, conviene recordar que la mayor parte de los bailes conocidos en Roma ya contaba con un importante componente imitativo⁶⁷⁰ a través del cual las acciones ejecutadas remiten a una entidad externa; tal es el caso, como se ha visto, de las danzas armadas, en las que los propios movimientos militares implican un acto de protección o de conmemoración. También en el ámbito de las danzas rituales, las acciones miméticas de mayor o menor complejidad constituyen uno de los primeros mecanismos de actividad mágica y religiosa⁶⁷¹, un intento de comunicación entre los seres humanos con las entidades superiores (Corbeill 2004: 29): las carreras de los Lupercos, el choque de los escudos durante las procesiones Saliar, el hecho de golpear la tierra con fuerza en las festividades agrarias o la burla de los ludiones en las pompas⁶⁷² conforman un importante repertorio de acciones basadas en la imitación que muestran la familiaridad de los romanos hacia estos mecanismos y su gusto por el código gestual como elemento espectacular

2.1 DANZAS MIMÉTICAS: ANTECEDENTES Y REFERENTES

Los hallazgos arqueológicos y textuales de los últimos años han demostrado que ya había representaciones de carácter pantomímico en Grecia y Roma mucho antes del

⁶⁶⁹ El propio pantomimo se convierte, entonces, en su obra de arte y realiza un gesto imitativo idéntico al gesto imitado: los objetos evocados pueden hablar por sí mismos, sin intermediarios de ningún tipo, y, con una precisión extraordinaria, identificarse por completo con el elemento representado. Cf. S. MONTIGLIO (1999: 266-276).

⁶⁷⁰ Hace ya algunos años que se estudia el concepto teórico de mimesis aplicado también a la música y a la danza. Sobre estas cuestiones cf. la reseña de P. MORAUX (1955) al trabajo de H. KOLLER (1954), en el que se proponía una curiosa alternativa a la concepción aristotélica de la mimesis poética, teniendo en cuenta estas otras artes menos figurativas.

⁶⁷¹ Vid. *supra* § V.

⁶⁷² En el caso de los ludiones, M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 41-43) retoma la cuestión de si había o no una filiación directa entre ellos y los futuros pantomimos, una confusión que surge, según ella, por la contaminación del término *ludius* en época imperial: autores como Apuleyo (*flor.* 18,12) y Suetonio (*Aug.* 74,1) ya lo emplean para designar a los pantomimos.

año 22 a. C. (Lada-Richards 2007: 20-22), pues existen inscripciones griegas del 80 a. C. que contienen el término παντόμιμος (Robert 1930). Por otra parte, el uso inicial de esta palabra parece hacer alusión a un tipo de espectáculo menor que no podemos definir de forma clara pero que representa toda una amalgama de actuaciones semi-mimadas, difíciles de distinguir. Estas representaciones se influían unas a otras y, aunque no se puede demostrar una filiación directa entre ellas, sentaron las bases para la consolidación de la pantomima, que siguió adquiriendo rasgos de otros estilos aún durante su época dorada.

El sentido originario de la palabra παντόμιμος debe entenderse de forma muy amplia⁶⁷³, pues no se refiere a los artistas de un género concreto sino, más bien, a quienes participan en cualquier tipo de espectáculo ligero extendido por Grecia y el sur de Italia (Garelli-François 2007: 135-142). En latín, la primera aparición de la palabra *pantomimus* en un texto literario figura en las *Controversias* de Séneca el Viejo (*contr.* 3, pr.,16). Por lo general, los autores de época imperial alternan este término con otros más genéricos como *saltator* e *histrio* (Zucchelli 1963: 47-48)⁶⁷⁴.

2.1.1 Danza e imitación en el ámbito griego

Uno de los primeros empleos de la gestualidad y la imitación tuvo lugar, como ya hemos señalado, en el coro de los dramas clásicos⁶⁷⁵. Según la exposición de Aristóteles (*Po.* 1452b), la tragedia incluye al menos dos tipos de composiciones de lírica coral (εἶδεα χορικοῦ) en las que el canto se alterna con las danzas del coro: la πάροδος y el στάσιμον. La πάροδος es la entrada del coro en escena, un pasaje cantado durante su camino a la orquesta. Los στάσιμα, por su parte, sirven para articular los distintos epi-

⁶⁷³ Es importante resaltar que, en un principio, este sustantivo se emplea para designar al profesional (el pantomimo) y no al género (la pantomima). Lo mismo ocurre con el latino *pantomimus*: frente a los 37 ejemplos que ofrece el *PHI* (47 según el *CLCLT*), tan sólo uno es femenino (*Sen. dial.* 12,12,6) y tampoco hace referencia al género sino a una mujer bailarina.

⁶⁷⁴ Los autores griegos prefieren el término ὀρχηστής. En cuanto a *pantomimus*, *vid. supra* § III.4.

⁶⁷⁵ Según algunos estudiosos no sólo en el coro, sino también, muy probablemente, en el escenario. L. ROSSI (1978: 1169-1170), por ejemplo, ha destacado algunos pasajes de Aristófanes (texto 245) en donde los actores podían estar articulando una especie de danza imitativa, fundamentalmente gestual (§ VII.1.1). Cf. K. VALAKAS (2002) para las cuestiones que tienen que ver con el uso del cuerpo como elemento central en la representación.

sodios de la obra y consisten en una combinación de canto y danza, esta vez sin movimiento procesionario.

Pero la tragedia griega cuenta, además, con otro tipo de canciones danzadas (Dale 1959: 19): Aristóteles menciona los κόμμοι y las canciones “del escenario” (ἴδια ἀπὸ τῆς σκηνῆς), mientras que los gramáticos alejandrinos añaden, además, el ὑπόρχημα, una categoría particular de actuación lírica que sirve de alternativa a los στάσιμα.

Como han mostrado algunos estudiosos, el ὑπόρχημα tiene, por sus características, unas vinculaciones especiales con la pantomima, pero definirlo como un “género precedente” resulta tal vez forzado⁶⁷⁶: el significado de este término como “acompañado de danza” responde a las necesidades técnicas de la lengua para denominar nuevas composiciones, especialmente los recitados que se hacían expresamente al compás de una danza; por ello debemos entenderlo, más bien, como un modo de interpretación y no como un género coral (Garelli-François 2007: 66).

Por lo general, se desconoce el contenido de estos cantos y su temática habitual, pero las pocas alusiones invitan a pensar en un tipo de actuación que tiene lugar en cualquier contexto festivo, no necesariamente teatral. En cualquier caso, parece que cuando los textos se refieren al ὑπόρχημα hay un coro que entona canciones líricas al tiempo que las baila. La representación resultante está, pues, más cerca de los coros religiosos en las fiestas del campo y la ciudad que de la propia pantomima. Aun así, a pesar de las diferencias entre el ὑπόρχημα y el posterior género pantomímico, existe un vínculo entre ellos por la asociación entre texto cantado y movimiento del cuerpo.

Los textos nos han transmitido, además, una serie de anécdotas paradigmáticas en las que se atestigua la presencia de danzas imitativas como espectáculo conocido entre

⁶⁷⁶ También es una consideración excesiva la de entender el término como referencia a las “partes corales de la tragedia” en sentido general. Cf. M. DI MARCO (1974: 344). Por su parte, M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 66-67) explica las razones que llevan a esta confusión a partir del carácter mimético que se desprende del propio término, pero también de la enorme influencia que ejercía la pantomima en época de Luciano, Ateneo y Plutarco, que son quienes más emplean el término (Luc. *Salt.* 16; Ath. 631c y Plu. *Qaest. conv.* 711f).

el público griego⁶⁷⁷. De todas ellas, la más famosa es la actuación con la que Jenofonte pone fin a su *Banquete*: a medio camino entre la pantomima y el mimo, en esta representación un reducido grupo de artistas encarna los personajes del mito de Ariadna y Dioniso y lo pone en escena a través de breves cuadros musicales y miméticos:

(252) Ἐκ δὲ τούτου πρῶτον μὲν θρόνος τις ἔνδον κατετέθη, ἔπειτα δὲ ὁ Συρακόσιος εἰσελθὼν εἶπεν· Ὡ ἄνδρες, Ἀριάδνη εἴσεισιν εἰς τὸν ἑαυτῆς τε καὶ Διονύσου θάλαμον· μετὰ δὲ τοῦθ' ἤξει Διόνυσος ὑποπεπωκώς παρὰ θεοῖς καὶ εἴσεισι πρὸς αὐτήν, ἔπειτα παιζοῦνται πρὸς ἀλλήλους. ἐκ τούτου πρῶτον μὲν ἡ Ἀριάδνη ὡς νύμφη κεκοσμημένη παρήλθε καὶ ἐκαθέζετο ἐπὶ τοῦ θρόνου. οὕτω δὲ φαινομένου τοῦ Διονύσου ἠϋλεῖτο ὁ βακχεῖος ῥυθμός. ἔνθα δὲ ἡγάσθησαν τὸν ὀρχηστοδιδάσκαλον. εὐθὺς μὲν γὰρ ἡ Ἀριάδνη ἀκούσασα τοιοῦτόν τι ἐποίησεν ὡς πᾶς ἂν ἔγνω ὅτι ἀσμένη ἤκουσε· καὶ ὑπήντησε μὲν οὐ οὐδὲ ἀνέστη, δῆλη δ' ἦν μόλις ἡρεμοῦσα. ἐπεὶ γε μὴν κατείδεν αὐτήν ὁ Διόνυσος, ἐπιχορεύσας ὥσπερ ἂν εἴ τις φιλικώτατα ἐκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων, καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν. ἡ δ' αἰδουμένη μὲν ἔφκει, ὅμως δὲ φιλικῶς ἀντιπεριελάμβανεν. οἱ δὲ συμπόται ὀρῶντες ἅμα μὲν ἐκρότουν, ἅμα δὲ ἐβόων αὐθις. ὡς δὲ ὁ Διόνυσος ἀνιστάμενος συνανέστησε μεθ' ἑαυτοῦ τὴν Ἀριάδνην, ἐκ τούτου δὲ φιλοῦντων τε καὶ ἀσπαζομένων ἀλλήλους σχήματα παρὴν θεάσασθαι. οἱ δ' ὀρῶντες ὄντως καλὸν μὲν τὸν Διόνυσον, ὡραῖαν δὲ τὴν Ἀριάδνην, οὐ σκώπτοντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας, πάντες ἀνεπτρωμένοι ἐθεῶντο. καὶ γὰρ ἤκουον τοῦ Διονύσου μὲν ἐπερωτῶντος αὐτήν εἰ φιλεῖ αὐτόν, τῆς δὲ οὕτως ἐπομνουούσης <ῶστε> μὴ μόνον τὸν Διόνυσον ἀλλὰ καὶ τοὺς παρόντας ἅπαντας συνομόσαι ἂν ἢ μὴν τὸν παῖδα καὶ τὴν παῖδα ὑπ' ἀλλήλων φιλεῖσθαι. ἐώκεσαν γὰρ οὐ δεδιδαγμένοις τὰ σχήματα ἀλλ' ἐφειμένοις πράττειν ἅ πάλοι ἐπεθύμουν. τέλος δὲ οἱ συμπόται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὡς εἰς εὐνὴν ἀπιόντας, οἱ μὲν ἄγαμοι γαμεῖν ἐπώμνυσαν, οἱ δὲ γεγαμηκότες ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλαυνον πρὸς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας, ὅπως τούτων τύχοιεν. Σωκράτης δὲ καὶ τῶν ἄλλων οἱ ὑπομείναντες πρὸς Λύκωνα καὶ τὸν υἱὸν σὺν Καλλίᾳ περιπατήσοντες ἀπῆλθον. αὕτη τοῦ τότε συμποσίου κατάλυσις ἐγένετο (“a conti-

⁶⁷⁷ Por supuesto, no es nuestra intención establecer un vínculo directo entre la pantomima imperial y estas coreografías griegas. La mención en estos casos responde, simplemente, a la curiosidad de encontrar el componente mimético en otras danzas de la Antigüedad, algo que nos permitirá valorar la relevancia que adquiere la propia pantomima en todas las áreas del Imperio. Para un recorrido amplio y detallado de todas estas cuestiones cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 65-68).

nuación se instaló en la sala un sillón, y luego entró el siracusano y dijo: «Señores, Ariadna va a entrar en la cámara nupcial suya y de Dioniso. Después llegará Dioniso bastante borracho del banquete con los dioses, se acercará a ella y se pondrán a jugar los dos». A continuación entró en escena Ariadna ataviada como una novia y se sentó en el sillón. Aún no había aparecido Dioniso cuando la flauta empezó a entonar un ritmo báquico, y entonces pudieron admirar al maestro de baile, pues al punto en que Ariadna lo oyó se puso a hacer tales gestos que cualquiera habría advertido que estaba contenta de oírlo. No salió al encuentro del dios, ni se levantó siquiera, pero era evidente que le costaba trabajo mantenerse quieta. Desde luego, en cuanto Dioniso la vio, avanzó hacia ella, bailando como lo haría el más apasionado, y se sentó en sus rodillas, la abrazó y le dio un beso. Ella parecía avergonzada, pero también correspondió a su abrazo amorosamente. Al verlo los convidados al mismo tiempo que aplaudían pedían a gritos «¡otra vez!». Pero cuando Dioniso se incorporó y ayudó a Ariadna a levantarse, a partir de ese momento era cosa de ver los pasos y figuras de los amantes besándose y abrazándose. Y al ver que Dioniso, verdaderamente bello, y Ariadna, tan encantadora, se besaban en la boca muy de veras y no fingiendo, todos los espectadores estaban muy excitados. Creían oír a Dioniso preguntarle a ella si le quería y a ella jurando de manera tan apasionada, que no sólo Dioniso sino todos los presentes habrían sido capaces de jurar que el muchacho y la muchacha se querían mutuamente. No parecían actores entrenados para esta pantomima, sino personas a las que se les había permitido hacer lo que estaban deseando desde hacía tiempo. Al fin, al ver los convidados que entrambos quedaban abrazados y como retirándose para acostarse, los solteros juraron casarse y los casados montaron en sus caballos y salieron al galope en busca de sus mujeres para disfrutar de estas caricias. Sócrates y los otros que habían quedado se fueron con Calias a dar el paseo matinal junto a Licón y su hijo. Así terminó este banquete», X. *Smp.* 9,2-7)⁶⁷⁸

Tras un minucioso análisis, Garelli-François (2002: 179) considera que no hay una presencia excesiva de danza mimética en este texto, tan sólo acrobacias y algún pasaje

⁶⁷⁸ Trad. J. ZARAGOZA (1993: 355-356). Nótese que, en este caso, el traductor ha optado por traducir *σχήματα* por “pantomima” pues, a pesar del anacronismo, este es el término que mejor se adaptaría al espectáculo aquí descrito.

bailado al estilo de las entradas del coro en escena (no hay que olvidar que se trata de un simposio que tiene lugar en el s. IV a. C.). En efecto, la danza de los personajes no es el elemento más destacado de la representación ya que, según se va desarrollando la escena, los actores se vuelven más explícitos en una gestualidad casi pornográfica. Ismene Lada-Richards (2007: 19) piensa, de todos modos, que este espectáculo es un ejemplo aislado de las raíces griegas de un arte pantomímico.

El “mimo” que relata Jenofonte es, seguramente, un espectáculo habitual en los banquetes de la época, un entretenimiento como otro cualquiera de los que se podían encontrar en estos contextos (musicales, acrobáticos, eróticos y, en definitiva, todos los que eran considerados *acroama*) y que, como la posterior pantomima, también tenía cabida en la escena teatral.

Por otra parte, esta representación coincide con los mimodramas de los misterios en no pocos aspectos⁶⁷⁹: para empezar, la temática de la obra, que presenta a Dioniso como protagonista, se ajusta muy bien a este tipo de actuaciones, pero también el ambiente privado en el que se lleva a cabo, donde sólo unos pocos asisten al espectáculo⁶⁸⁰. Además, igual que los dramas rituales tenían la función de adoctrinar a los espectadores, en el caso de esta pieza algunos autores señalan que la danza del *Banquete* contiene todas las ideas que se han ido exponiendo a lo largo del diálogo, es decir, encarna de alguna manera una teoría filosófica que se expone a los simposiastas (Wohl 2004: 357-359). Sin embargo, da la impresión de que, en este caso, el autor del diálogo ha querido simular el aire de un rito místico para cumplir con su propósito apologético (Wohl 2004: 356-357). Efectivamente, el banquete se disuelve tras la danza de Dioniso y Ariadna pero, al contrario de los rituales, donde este hecho provoca la unidad de los fieles, el espectáculo sirve para disgregarlos, para que cada uno se vaya a su casa.

Aunque se presentan a veces como antecedentes, las características específicas de los espectáculos que estamos comentando difieren notablemente de los rasgos propios de la pantomima imperial: en el caso del *ὑπόρχημα*, se trata, fundamentalmente, de una danza coral, mientras que en la representación de Jenofonte el número de actores, la abundancia de otros elementos aparte de la danza y la ausencia de máscaras no

⁶⁷⁹ Vid. *infra* § VII.2.3.2, donde explicamos en qué consisten estas representaciones.

⁶⁸⁰ M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2002: 180-181) alude incluso al segundo día de las Antesterias, cuando se representa la unión carnal del dios con la esposa del arconte-rey.

parece muy acorde con el género pantomímico. Aun así, la importancia de la danza imitativa en estos contextos es un hecho innegable.

2.1.2 Precursores de la pantomima en Italia

En su repaso de los antecedentes de la pantomima, Ismene Lada-Richards (2007: 29-33) recuerda la relevancia que tuvieron algunos géneros menores, como los acróbatas, *θauματοποιοὶ ὁ μαγῶδοι* con el dominio virtuoso del cuerpo, personajes que forman parte del denominado *ludus talarius* y que, según Casiodoro (*Chron.* II p. 131,639), fueron expulsados de Roma en el 115 a. C. por contravenir las virtudes tradicionales romanas (Garelli-François 2007: 44-47). Junto a ellos, Garelli-François señala, desde la época de Sila, una categoría de artistas de segundo orden, más saltimbanquis que auténticos bailarines, cuyas actuaciones se alternan con las *atellanae* en los interludios siguiendo la estructura de un mimo⁶⁸¹. Todas estas actuaciones más o menos espontáneas requieren de actores versátiles, con un repertorio variado y atractivo para el público (Dutsch 2008: 182).

Las antiguas representaciones teatrales procedentes del sur de Italia también otorgan a la danza una posición tan destacada como el canto y la palabra: las primeras *saturae* que menciona Tito Livio (texto 116), las *atellanae* oscas y los *φλύακες*⁶⁸² juegan con la imitación gestual y el movimiento como instrumentos dramáticos integrados en la obra, a veces, incluso, como parte central.

Hay, además, una serie de textos que vinculan estos espectáculos de la Magna Grecia a la pantomima latina (Garelli-François 2007: 114-117): se trata de las menciones de Horacio a una brevísima actuación osca que recurre a la mímica y al baile para escenificar el mito del Cíclope y Galatea, dos alusiones en las *Sátiras* (texto 10) y en las *Epístolas* (texto 90), respectivamente, que atestiguan por primera vez el verbo *salto* con un complemento en acusativo:

⁶⁸¹ Vid. *infra* § VII.3.

⁶⁸² Estas últimas son unas representaciones burlescas similares a las *atellanae*, muy típicas de la Magna Grecia (Poll. 9,149). La iconografía de los vasos griegos es, según G. E. DUCKWORTH ([1952] 1994: 13), una fuente muy rica de información sobre estas piezas burlescas. Cf. A. NICOLL (1963: 51-63) y R. BEACHAM (1991: 7-10).

(10) Campanum in morbum, in faciem per multa iocatus, / **pastorem saltaret** uti **Cyclopa** rogabat (“después de muchas bromas por su enfermedad campana y por su cara, le rogó que **bailase el Cíclope pastor**”, Hor. *sat.* 1,5,62-63)

(90) ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui / nunc **Satyrum**, nunc **agrestem Cyclopa mouetur** (“dará la impresión de bailar y se retorcerá como el **que representa ora un Sátiro, ora el rudo Cíclope**”, Hor. *epist.* 2,2,124-125)

En el primer texto, el bufón Sarmiento reta a Cicerro, experto en *atellanae*, para que baile “el Cíclope pastor”, una pieza que la crítica moderna, sin llegar a un acuerdo, ha interpretado bien como un tipo específico de baile, bien como una danza que ejecutaba el propio Cíclope o bien como un ejercicio pantomímico: entre quienes han abogado por “la danza del Cíclope”, podemos mencionar a Puppo (1965: 68) y Rudd (1973: 52); la expresión “bailar al modo del Cíclope” o “la danza que ejecutó el Cíclope” ha sido propuesta por Lejay (1966: 324) y Fedeli (1994: 431). Nosotros, en cambio, optamos por la última propuesta⁶⁸³.

En realidad, el *scurra* de Mecenas (Sarmiento) emplea esta expresión porque Cicerro tiene una deformidad en su rostro que parece la máscara de un personaje como el Cíclope. Por ello, y por su procedencia campana, Cicerro no tiene problemas a la hora de “bailar el Cíclope pastor”. Ciertamente, este improvisado espectáculo se asemeja a las *atellanae* del sur de Italia, o a un tipo de mimo paródico con más tintes folclóricos que artísticos, es decir, una actuación muy similar a la pantomima de Batilo (caracterizada, como veremos, por la temática pastoril y burlesca). Parece claro, entonces, que, en época de Horacio, las piezas de mímica bailada eran ya un entretenimiento habitual.

Además de estos ejemplos, Wiseman (2008: 146-153) ha analizado recientemente más textos en los que se alude a la pantomima de forma dudosa o, al menos, a un género heterogéneo muy similar a la pantomima. Alguno de ellos, como el pasaje de Cicerón (*Rab. Post.* 35) del año 54 a. C., invita a pensar en un período de transición en el mundo del espectáculo teatral, donde no se sabe qué puede ser mimo y qué pantomi-

⁶⁸³ El estudio de los marcos predicativos de *salto* o *moueo* apoya la interpretación en el sentido de “representación bailada de un personaje” (textos 10 y 90). Así también lo interpreta M. H. GARRELLI-FRANÇOIS (2007: 114).

ma⁶⁸⁴; otros, ya de la época imperial, se refieren a representaciones dramáticas que combinan la tradicional declamación trágica (*di sunt locuti*) con la danza (*operam Bathyllo dare*), un espectáculo difícil de definir por sus muchos componentes:

(253) Princeps tibicen notior paulo fuit, / **operam Bathyllo solitus in scaena dare.** / Is forte ludis (non satis memini quibus) / dum pegma rapitur, concidit casu graui / nec opinans, et sinistram fregit tibiam, / duas cum dextras maluisset perdere. / Inter manus sublatus et multum gemens / domum refertur. Aliquot menses transeunt, / ad sanitatem dum uenit curatio. / Ut spectatorum mos est et lepidum genus, / **desiderari coepit, cuius flatibus / solebat excitari saltantis uigor.** / Erat facturus ludos quidam nobilis, / et incipiebat a se Princeps ingredi: / Reducem tum adducit prece, pretio ut tantummodo / ipso ludorum ostenderet sese die. / Qui simul aduenit, rumor de tibicine / fremit in theatro. Quidam affirmant mortuum, / quidam in conspectum proditurum sine mora. Aulaeo misso, deuolutis tonitribus / **di sunt locuti more translaticio.** / **Tunc chorus ignotum modo reducto canticum / insonuit,** cuius haec fuit sententia: / “Laetare, incolumis Roma, saluo principe!” (“Príncipe fue un flautista un poco más famoso, **porque solía acompañar a Batilo en el escenario.** Éste, casualmente, en unos juegos -no me acuerdo del todo cuáles-, mientras se recogía un decorado, tuvo una dura caída y se rompió la tibia izquierda, habiendo preferido perder las dos derechas. Lamentándose mucho, fue transportado en brazos a su casa. Pasaron algunos meses hasta que los cuidados le devolvieron la salud. Como es propio de los espectadores y de la gente alegre, **empezaron a echar de menos aquel con cuyos soplidos se solía animar la fuerza del bailarín.** Un cierto noble iba a patrocinar unos juegos y Príncipe empezaba a andar por sí mismo: entonces persuade al recién llegado con súplicas y con dinero para que acuda a los juegos ese mismo día. Al llegar al teatro, estallan los rumores sobre el flautista: algunos aseguran que está muerto, otros que va a aparecer sin demora ante la mirada del público. Cuando cae el telón, y después de precipitar los truenos, **ha-**

⁶⁸⁴ En este pasaje Cicerón afirma que Alejandría es la fuente de todos los argumentos de los mimos y lo cuenta como si se tratase de algo novedoso (*ab eis mimorum argumenta nata sunt*), pero el mimo ya era muy conocido en Roma, al menos desde el s. III a. C. T. P. WISEMAN (2007: 147) considera, por tanto, que Cicerón debe estar hablando de un nuevo género, tal vez el que cultivaba Batilo de Alejandría, es decir, una pantomima de carácter burlesco.

blaron los dioses según la costumbre tradicional. Entonces el coro entonó una canción desconocida para el que volvía, que contenía esta frase: «¡Alégrate Roma, tú estás intacta mientras esté intacto el Príncipe!», Phaedr. 5,7,4-27)⁶⁸⁵

2.1.3 Batilo, Pílates y la consolidación de la pantomima

Tras una larga historia de actuaciones basadas en la gestualidad, la danza y la imitación, llegan a Roma dos importantes personajes que, de alguna manera, contribuyen a crear una forma de pantomima estandarizada, adaptable a grandes escenarios y producciones espectaculares (Webb 2008b: 46). Por dos vías paralelas, Batilo de Alejandría y Pílates de Cilicia aportan a la cultura latina un nuevo género de representación, al tiempo que consolidan la profesión de bailarín⁶⁸⁶.

Fue tal la importancia de esta danza mimética, que se convirtió en el género dramático más característico de la escena latina y la mayor aportación de la cultura romana al conjunto de las danzas antiguas⁶⁸⁷. Las razones que explican su repercusión, mayor en las zonas orientales del Imperio, tienen que ver con la combinación de una temática griega y su legado cultural con la espectacularidad del teatro romano, dos factores que contribuyen a crear programas que resultan, al mismo tiempo, convincentes y atractivos. Además, la representación pantomímica es el resultado de una época cosmopolita y multicultural, donde sólo lo más llamativo logra destacar por encima de la enorme oferta de espectáculos y entretenimientos.

⁶⁸⁵ En este fragmento son innumerables los juegos de palabras que dificultan la traducción al castellano. en el caso de la *tibia*, se puede tratar tanto de la flauta como de la pierna. Igualmente, *Princeps* es el nombre del flautista pero también, obviamente, el calificativo del emperador.

⁶⁸⁶ Sobre las aportaciones de Batilo y Pílates y el proceso de asentamiento de la pantomima cf. los planteamientos de M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 147-168), quien proporciona, al mismo tiempo, una importante selección de textos al respecto.

⁶⁸⁷ Según E. HALL (2008b: 5-9) existen cuatro razones para justificar la repercusión del género pantomímico desde el punto de vista de los estudios culturales y de recepción del mundo antiguo: su presencia en el proceso de romanización de Augusto; su utilidad como medio educativo para una época “multilingüe” y “multicultural”, más efectivo que la poesía; sus posibilidades en cuanto a la pervivencia de temas trágicos y su notable influencia en el futuro establecimiento del ballet a través de otros géneros intermedios.

Lada-Richards (2007) intenta explicar hasta qué punto se dieron en época imperial las circunstancias propicias para la culminación de un género dramático basado fundamentalmente en el empleo de la danza: las ganancias económicas que genera para sus patrocinadores, las pasiones que despierta entre las masas, la alternativa frente a espectáculos más eruditos pero, sobre todo, las necesidades de un nuevo entretenimiento, válido para todo tipo de espectadores -en distintas regiones y países-, son algunas de las razones que explican el éxito, el alcance y el desarrollo de esta danza.

La pantomima se convierte, además, en un sutil y apropiado instrumento de propaganda y de control político: al tratarse de un arte mudo, los regímenes totalitarios se contentan con la posibilidad de ofrecer al público un entretenimiento inocuo que se basa, fundamentalmente, en el virtuosismo del cuerpo, sin atender a otras cuestiones relacionadas con los relatos representados. La mayoría de los emperadores comprende la popularidad de este género entre las masas y fomenta las actuaciones de pantomima en ambientes públicos y privados⁶⁸⁸. En el caso de Augusto, quizás el mayor impulsor de la danza pantomímica, no sólo muestra un interés personal, sino que, gracias a su patrocinio, logra incluirla en los *munera* del culto imperial, contribuyendo así a ampliar su proyecto de romanización de los clásicos griegos: con la combinación de lo antiguo y lo novedoso, presenta esta actuación como un espectáculo fresco, propio del ambiente cultural del momento, pero engarzado, a su vez, en una antigua tradición (Hunt 2008: 169-184).

Según la versión de Tácito (texto 254), parece que, en principio, Augusto sólo pretende complacer a Mecenas, entonces amante del pantomimo Batilo (*effuso in amorem Bathylli*), hasta que acaba dejándose llevar por el atractivo de estos espectáculos. Querzoli (2006: 168) considera que, avergonzado por el comportamiento del emperador, Tácito aligera la gravedad de los hechos afirmando que Augusto sólo quiere complacer al pueblo (*misceri uoluptatibus uulgi*), pero lo cierto es que el *Princeps* es un asiduo de las pantomimas de su tiempo. El propio Pílates es, sin ir más lejos, uno de sus más famosos libertos (Suet. *Aug.* 45,4):

⁶⁸⁸ S. QUERZOLI (2006) ofrece un panorama de las distintas posiciones de los emperadores con respecto a la práctica de la pantomima, un complicado recorrido en el que se distinguen momentos de aceptación y verdadera pasión por estos bailarines (Calígula) pero también épocas de rechazo y persecución (Domiciano). El mejor momento para la pantomima es, sin duda, la época de Augusto.

(254) ludos Augustalis tunc primum coeptos turbavit discordia ex certamine histrionum. indulserat ei ludicro Augustus, dum Maecenati obtemperat effuso in amorem Bathylli; neque ipse abhorrebat talibus studiis, **et ciuile rebatur misceri uoluptatibus uulgi**. alia Tiberio morum uia: sed populum per tot annos mollior habitum nondum audebat ad duriora uertere (“la discordia por una competición entre histriones, perturbó los juegos augustales que habían sido celebrados entonces por primera vez. Augusto se había mostrado indulgente con estas actuaciones mientras obedecía a Mecenas, que estaba entregado al amor de Batiilo; pero él mismo ni siquiera se horrorizaba con semejantes aficiones **y juzgaba digno de un ciudadano mezclarse con las diversiones del vulgo**. Tiberio tenía otra opinión sobre esta costumbre: pero a un pueblo que durante años había sido tratado con delicadeza, aún no se atrevía a llevarlo a una situación más dura”, Tac. *ann.* 1,54,2)

2.2 UNA DANZA CON CONTENIDO

Con el desarrollo del género pantomímico los bailarines se consolidan como artistas profesionales y la danza se reintegra en el teatro como un lenguaje autónomo. El público latino asume, entonces, un espectáculo nuevo que, aunque similar a la tragedia, cuenta con su propia identidad artística y comunicativa: a medio camino entre la danza pura y el drama (Garelli-François 2001: 247), el potencial narrativo de la pantomima es su rasgo más distintivo.

Entre las aptitudes más valoradas de los pantomimos se encuentra su capacidad de asimilación e identificación total con el objeto representado, una especie de metonimia que recoge en sí misma todo el contenido del argumento tratado (May 2008: 346-350). Lada-Richards (2007: 35-36) considera que los argumentos favoritos del público son aquellos que ponen de manifiesto el poder evocativo de la brillante metamorfosis del bailarín, su versatilidad somática traducida en emociones estéticas: el bailarín es capaz de imitar no sólo varios personajes de diversa índole en un sólo espectáculo sino, incluso, aquello que no se ve sobre la escena.

De todos modos, la verdadera representación de los pantomimos no es el desarrollo de un mito completo en el que se plantean todo tipo de detalles, como en la tragedia, sino más bien la encarnación de ciertos pasajes clave que contienen un concentrado cúmulo de emociones por su parte (Zanobi 2008: 229). Los pantomimos repre-

sentan, entonces, los estados de ánimo característicos de un personaje, acontecimientos puntuales referidos a su historia o, como mucho, breves encuentros entre dos personajes⁶⁸⁹.

Los procedimientos empleados para lograr un cometido tan complejo (distinto del simple simbolismo que se puede extraer de cualquier otra danza) han sido bien descritos por Plutarco en las *Charlas de Sobremesa* y muy estudiados en los últimos años⁶⁹⁰:

(255) Ὅτι τρία μέρη τῆς ὀρχήσεως, **φορὰ καὶ σχῆμα καὶ δείξις**· καὶ τί ἕκαστον αὐτῶν, καὶ τίνα κοινὰ ποιητικῆς καὶ ὀρχηστικῆς (“que las partes de la danza son tres: **movimientos, poses e indicaciones**; y cómo es cada una de ellas, y qué tienen en común la poesía y la danza”, Plu. *Quaest. Conv.* 747a)

Las dos primeras propiedades que deben ejercitar los bailarines -los movimientos y las poses o “figuras”- son comunes a cualquier tipo de danza pero, junto a ellas, hay un elemento imprescindible para que se cumpla el proceso de la pantomima y que consiste en la capacidad de evocar o señalar (δείξις) los personajes, acontecimientos o paisajes mencionados en el mito. Con la combinación de todas ellas se consigue el equilibrio perfecto para que una actuación no sea demasiado aburrida (por ejemplo, en el caso de que hubiera muchas partes excesivamente explícitas por la δείξις) ni demasiado libre (en caso de que la proporción de movimientos sea poco simbólica y dificulte el argumento de la historia)⁶⁹¹.

Para que el relato sea comprensible, también es fundamental que el artista muestre un dominio preciso de las manos como instrumentos narrativos (Jory 2008: 163) pe-

⁶⁸⁹ R. MAY (2008: 357-358) habla, incluso, de la superficialidad de algunas pantomimas que, como en el caso del *Juicio de Paris* (texto 229), eluden los momentos más tensos propios de la tragedia. Pero este punto se contradice con las teorías de Luciano (*Salt.* 67) y con la existencia de otras muchas obras de contenido más trascendental. Cf. por ejemplo E. HALL (2008c: 263).

⁶⁹⁰ La concepción de la danza como la unión de estos tres elementos ha sido discutida por casi todos los estudiosos modernos, sin tener en cuenta la influencia de la pantomima, cf. L. SÉCHAN ([1911] 1969: 1026-1027) o L. B. LAWLER ([1963] 1965: 25-27), entre otros. A nuestro juicio, la interpretación de M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 329-341) es la más adecuada ya que se ajusta a este nuevo género y considera que Plutarco intenta definir, en realidad, las partes de la danza mimética imperial.

⁶⁹¹ Puesto que sabemos que, por lo general, los gestos eran convencionales (*Aug. doctr. christ.* 2,25,38), una interpretación que se saliera de las pautas podía resultar incomprensible para muchos espectadores.

ro, a diferencia del gesto mimético de los oradores, la χειρονομία del bailarín debe reproducir con exactitud el contenido de las palabras recitadas por el coro⁶⁹². Así, cuando un pantomimo pone en marcha el relato corporal de su historia, el espectador entra de lleno en un verdadero proceso de comunicación, siendo este mensaje el verdadero núcleo de la acción dramática⁶⁹³.

Por lo general, los temas preferidos de los pantomimos fueron los mitos y leyendas que habían sido previamente representados en la tragedia. Gracias a los textos literarios y a las inscripciones hemos podido recuperar un gran número de títulos que se pusieron en escena durante la época imperial⁶⁹⁴.

Pílates, el gran bailarín del s. I. a. C., fue seguramente quien primero representó las obras mitológicas de temas serios procedentes de la tradición trágica (Jory 2004: 152-153). Como él, muchos de los grandes pantomimos siguieron una línea canónica en cuanto a los temas escogidos y no variaron demasiado el repertorio típico, a excepción de Batilo, que desarrolló una pantomima más ligera, de corte bucólico y personajes del mundo dionisiaco, con especial hincapié en los aspectos burlescos y las chanzas (Garelli-François 2007: 116-117).

Junto a estos temas, siempre más cercanos a la ficción que a los asuntos cotidianos propios de la comedia, hubo pantomimos que optaron por bailar, incluso, una historia

⁶⁹² En este sentido, M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2002: 183) nos recuerda que no hay que confundir la χειρονομία que caracteriza los gestos de los pantomimos (Luc. *Salt.* 78) con el movimiento de brazos que aprendían los ciudadanos griegos en los gimnasios de época clásica (§ IV.2.1) cuando se preparaban para competir en sus festivales, también conocido como χειρονομία.

⁶⁹³ Este potencial narrativo influye, también, para que la pantomima sea un género adaptable a los *agones* y competiciones. Mientras que cualquier otra danza, en el ámbito romano, nunca formó parte de un concurso, los pantomimos podían enfrentarse para conseguir los premios y el favor del público, igual que habían hecho los poetas dramáticos en la Grecia clásica, cf. J. JORY (2008: 158).

⁶⁹⁴ Los estudiosos de la pantomima han elaborado completos catálogos que se van perfeccionando con los años y nos permiten asimilar la magnitud de temas y espectáculos que abarcaban los artistas de pantomima. Empezando, claro está, por Luciano (*Salt.* 38-61) y por los lexicógrafos del s. XVII, que se encargaron de recoger muchas de estas pantomimas, las listas más completas acerca de los temas de pantomima son la de E. WÜST ([1949] 1958), M. KOKOLAKIS (1959) y, por supuesto, M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 271-280).

real o un concepto abstracto⁶⁹⁵. Jory (2008: 149) recuerda la posibilidad de que los pantomimos bailasen con toga si representaban personajes romanos (Plin. *nat.* 7,159)⁶⁹⁶ y en el repertorio de Luciano también se pueden encontrar anécdotas en las que un bailarín danza una teoría filosófica (Luc. *Salt.* 70)⁶⁹⁷ o un hecho histórico (Luc. *Salt.* 5).

Para hacer frente a las dificultades relativas a los contenidos exactos de estas piezas, las fuentes coinciden en señalar el uso específico de libretos sobre los que se apoyaba la danza del protagonista: mientras los instrumentos marcaban el ritmo y el coro interpretaba los mitos, el bailarín movía su cuerpo y se detenía según las exigencias del guión. Conocidos por la crítica moderna como *fabulae salticae* o *saltatae*⁶⁹⁸, estos libretos eran necesarios para el desarrollo de una pantomima ya que contenían el producto exacto que representaba la danza, pero no tuvieron una existencia independiente fuera de la interpretación bailada pues sólo podían entenderse como apoyo a la danza.

Es más que probable que algunos poetas famosos redactaran este tipo de composiciones, bien por decisión personal, demostrando su interés por la complejidad expresiva de los espectáculos pantomímicos, bien por encargo. En este último caso, Juvenal (texto 256), por ejemplo, alude a las necesidades económicas del poeta Estacio que no tiene problemas en venderle un libreto a Paris para su propio sustento. Por el título de

⁶⁹⁵ La técnica para representar este tipo de conceptos podía ser similar a los circunloquios, metáforas o imágenes que contienen elementos concretos, igual que ocurre con el lenguaje verbal. En este sentido, el análisis de la *Alcestis* que lleva a cabo E. HALL (2008c: 277-278) sobre los procesos abstractos descritos en el papiro es muy elocuente.

⁶⁹⁶ Sobre la evidencia de temas romanos en la pantomima *cf.* también R. MAY (2008: 346), que recuerda, entre otros, el mito de Dido mencionado por Macrobio (*Sat.* 5,17,5).

⁶⁹⁷ A raíz de estas anécdotas que presentan pantomimos filósofos, S. MONTIGLIO (1999: 272) pone en relación la danza pantomímica con las teorías filosóficas de los pitagóricos, una doctrina en la que el silencio representa un papel determinante.

⁶⁹⁸ *Cf.* E. J. JORY (2008: 158). En origen este término se remonta a los escritos del tardío Vacca (*Vita Lucani* p. 334-336) en el s. VI y por ello no figura en el corpus que manejamos. Cuando se alude al concepto genérico, los autores latinos prefieren *cantica* (Macr. *Sat.* 2,7,14), *carmina* (texto 11) o, simplemente, *fabula* (Prud. *perist.* 2,317-320).

la obra (*Agauen*), por su temática típicamente dionisiaca⁶⁹⁹ y por el nombre mismo del famoso bailarín (*Paridi*) no hay duda de que se trata de un libreto de pantomima:

(256) curritur ad uocem iucundam et carmen amicae / Thebaidos, laetam cum fecit **Statius** urbem / promisitque diem: tanta dulcedine captos / adficit ille animos tantaque libidine uolgi / auditur. sed cum fregit subsellia uersu / **esurit, intactam Paridi nisi uendit Agauen** (“cuando **Estacio** hizo feliz a la ciudad y le prometió un día, corrieron a oír su amable voz y el poema de la *Tebaida*, tan agradable. ¡Con cuánto placer cautiva él a los que atrae y con cuanto gusto le escucha la gente! Pero cuando conmueve con su verso al auditorio **pasa hambre, a no ser que le venda a Paris su Ágave intacta**”, Iuv. 7,82-87)⁷⁰⁰

Fuera de estos casos, un recurso habitual entre los pantomimos era el de adaptar obras famosas y servirse de ellas como texto de fondo, con o sin el consentimiento de los autores. Esta práctica debió de ser muy expandida y ayuda a entender la proliferación de estas actuaciones por todo el Imperio, donde se reutilizaban los libretos una y otra vez⁷⁰¹. Ovidio (texto 257) es uno de los primeros en comentar que los pantomimos bailan sus poemas en el teatro:

(257) scribere si fas est imitantes turpia mimos, / materiae minor est debita poena meae. an genus hoc scripti faciunt sua pulpita tutum, / quodque licet, mimis scaena licere dedit? / **Et mea sunt populo saltata poemata saepe**, / saepe oculos etiam detinuere tuos (“si es justo escribir esos mimos que imitan cosas vergonzosas, la pena de mis temas debió haber sido menor. ¿Es que las tablas hacen suyo todo este tipo de escritos y la escena da permiso a los mimos de lo

⁶⁹⁹ Son muchas las menciones a pantomimas relacionadas con este tema que, por su propia naturaleza, resultaba muy propicio para el género (entre otras, AP. 9,248, AP. 16,289, AP. 16,290). M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 271-280) recoge las más destacadas en su listado de temas. Véase, además, J. HUSKINSON (2008: 90).

⁷⁰⁰ Véase *Apéndice I: Glosario de términos latinos*. Paris era un pantomimo famoso en tiempos de Nerón.

⁷⁰¹ En cualquier caso, teniendo el precedente de la poesía lírica griega, no es raro imaginar una composición poética reutilizada para bailar. Cf., por ejemplo, L. E. ROSSI (1998: 175-176) sobre la musicalidad de la métrica en Horacio y la herencia de la poesía lírica griega, así como de la mimesis musical de algunos de sus poemas.

que es lícito? **Mis poemas también han sido bailados en público muy a menudo.** A menudo, incluso, han cautivado tus ojos”, *Ov. trist.* 2,515-520)⁷⁰²

No se conoce con exactitud la forma, el estilo, la estructura o el metro de estos textos, pero algunos estudiosos modernos han planteado la posibilidad de que fueran similares a los del poema de la *Alcestis Barcinonense* (ca. IV d. C.), una composición de 123 hexámetros latinos encontrada recientemente en un papiro y editada por Ramón Roca-Puig en 1982⁷⁰³. El primero destaca la llamativa teatralidad de esta pieza fue el profesor Olumpio Musso en 1999: junto con la bailarina e intérprete Sara Ciascone, mostró las facilidades del texto para la puesta en escena como obra pantomímica (Burando 2000: 17-25).

En una de sus últimas publicaciones, Hall (2008c: 267-282) ha llevado a cabo un riguroso análisis textual del papiro y ha apuntado una serie de rasgos que se explican muy bien desde la perspectiva de la pantomima. En efecto, la fecha de la obra, el tema del amor, el mito de Admeto y Alcestis -muy recurrente durante la Segunda Sofística-, la emotividad de la historia (con la muerte de su protagonista al final), la organización del texto, el número de personajes y su métrica, son rasgos que hacen pensar en una posible representación bailada del poema. Por separado, ninguno de ellos tiene suficiente fuerza como para probar que el *Alcestis* fuera una pantomima y tampoco existe un verdadero libreto con el que comparar el poema, pero parece claro que todos los elementos dramáticos, emotivos y gestuales que se encuentran en la obra presentan

⁷⁰² Con respecto a los poemas de Ovidio mencionados en este pasaje la mayoría se inclina por las *Heroidas* que, por sus propias características, se ajustarían mejor a la temática y a los personajes de la pantomima. Cf. sobre todo la tesis de J. L. SARGENT (1996) y otras alusiones anteriores como la de M. P. CUNNINGHAM (1949) o J. C. McKEOWN (1979: 71). Sin embargo, recientemente, J. INGLEHEART (2008: 209-216) ha propuesto que quizás se adapta mejor a la escena pantomímica el contenido de *Metamorphoses*, por su parecido con el catálogo mitológico que ofrece Luciano (*Salt.* 37-61), por la temática erótica, por la métrica y, sobre todo, por el concepto mismo de “metamorfosis”, tan en línea con la versatilidad que el público admiraba de los pantomimos. Sobre la posibilidad de ver en escena fragmentos de Virgilio (*Suet. Nero* 54,1) cf. C. PANAYOTAKIS (2008).

⁷⁰³ Se trata del *PBarc.* Inv. Nos. 158ab, 159ab, 160ab, y 161a de la Fundación *Sant Lluc Evangelista* de Barcelona. Aparte de la de Roca-Puig hay otras ediciones y traducciones que recoge E. HALL (2008c: 259-260). Hasta el momento, la bibliografía en español no ha planteado similitudes entre este texto y un posible libreto de pantomima; cf. M. MARCOVICH (1984), por ejemplo, que considera el poema como una etopeya en verso.

una notable influencia del género pantomímico, tan de moda en la fecha de su composición.

Sea o no el libreto de una pantomima, la *Alcestis de Barcelona* es el único testimonio conservado que podría ser interpretado como tal. La pérdida de otros ejemplares similares puede explicarse por varias razones directamente ligadas a la naturaleza coreográfica de este género (Jory 2008: 161-162): en primer lugar, no hay que olvidar que, de los mitos representados, ya existían tragedias clásicas con una elevada calidad literaria, razón de más para que no sobrevivieran las versiones de menor categoría⁷⁰⁴. Por otro lado, estos poemas carecían de sentido si no iban acompañados de danza, pues las alusiones del texto al movimiento del bailarín eran, seguramente, bastante frecuentes.

Justamente, una de las críticas más comunes a las representaciones pantomímicas es que se trata de una degeneración del género trágico, en el que las palabras ceden su puesto al cuerpo en movimiento⁷⁰⁵. En cierto modo, esta reflexión tiene una base real pues no hay que olvidar que el público, conocedor de las historias que se ponían en escena, prestaba una menor atención al argumento de la pieza en favor del virtuosismo del bailarín con su danza (May 2008: 359): con el lenguaje de la danza, la presencia del artista adquiría un peso significativo como expresión estética y su elocuente coreografía constituía en sí misma un lenguaje autónomo:

(258) tot linguae quot membra uiro; mirabilis ars est / **quae facit articulos ore silente loqui** (“tantas lenguas como miembros tiene este hombre; su arte es maravilloso porque **hace hablar a sus articulaciones con su boca en silencio**”, Anth. 111,9-10)

El encanto de la pantomima radica, por tanto, en la combinación de estos dos elementos, significante y significado de una danza que la convierten en un ejemplo único

⁷⁰⁴ Sobre la pobreza métrica y estilística de los libretos de pantomima cf. E. HALL (2008c: 276).

⁷⁰⁵ Cf. G. BOISSIER (1861: 343), que ve en el desarrollo independiente de la danza una de las causas de la desaparición del teatro trágico latino en favor de la pantomima.

en el mundo antiguo⁷⁰⁶: gracias a su destreza, el pantomimo transmite con su cuerpo nociones imposibles de comprender con el lenguaje verbal y relata los mitos desde su propia experiencia física, conectando con las pasiones de un espectador que se siente involucrado en el proceso de la interpretación. Existe una comprensión puramente corporal del espectáculo: los asistentes empatizan con los movimientos del pantomimo a través de su cuerpo, experimentando así los sentimientos y emociones de los protagonistas en el mito (Lada-Richards 2007: 130). La identificación del bailarín con el objeto representado favorece, pues, una segunda identificación y, olvidando la ficción representada, el auditorio se reconoce tanto en la acción imitada como en el hecho mismo (Montiglio 1999: 276-277).

De este modo, la danza de los histriones genera una nueva forma de concebir el espectáculo como un auténtico proceso de comunicación en el que emisor, receptor, código y mensaje se superponen en una misma dimensión. La intención activa de quienes miran, el indudable atractivo de los rasgos del artista en su danza y el hecho mismo de contar una historia con un lenguaje mudo ayudan a entender la expansión de este género convertido ya en una fuente de inspiración para otras formas de expresión dramática.

2.3 EXPANSIÓN DEL GÉNERO PANTOMÍMICO

Al imitar a las nobles figuras de la mitología clásica, los pantomimos hacen de vínculo entre estos personajes y el público que asiste a sus historias, un intermediario que acaba convirtiéndose en el auténtico referente de la ejemplaridad que establece toda mimesis teatral: fascinados por su elegancia, muchos de los espectadores sueñan con bailar como ellos al tiempo que desean emular a dioses y héroes. Se entiende así mejor la anécdota que Filón de Judea (*Fr.* 79) nos cuenta sobre Calígula: éste decide presentarse ante sus súbditos como un semidiós y se viste, para ello, con el típico atuendo de un bailarín, como si con ello lograra encarnar mejor a los personajes de Dioniso, Hércules y los Dióscuros.

⁷⁰⁶ Cf., por ejemplo, S. MONTIGLIO (1999: 271), cuando menciona el modo con el que Nono de Panópolis (*D.* 19,225-226) ignora la actuación de un bailarín y sólo se centra en la descripción de la pantomima que viene después. Según la estudiosa, el desprecio de Nono hacia el primer baile se debe, fundamentalmente, a que es un movimiento en estado puro y, a diferencia de la danza pantomímica, su silencio no representa palabras ni historias.

Los gestos característicos, las maneras y las poses de los pantomimos fueron dejando huella en el resto de danzas practicadas hasta el momento. Se trata de una moda coreográfica que no sólo atrapa a los jóvenes, como sería de esperar, sino a todos los niveles de la sociedad. En este relato de Séneca (texto 82), vemos hasta qué punto se imitaban en su época los bailes de Pílates y Batilo:

(82) stat per successores Pyladis et Bathylli domus; harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Priuatim urbe tota sonat pulpitum; in hoc uiri, in hoc feminae **tripudiant**; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus mollius (“la casa de Pílates y de Batilo se mantiene gracias a sus continuos sucesores; hay muchos discípulos y muchos maestros también de su arte. En toda la ciudad resuenan los estrados privados: allí **bailan** hombres y mujeres; los maridos compiten con las mujeres entre sí para ver quién de los dos pone más flexible su costado”, Sen. *nat.* 7,32,3)

Ante la demanda de espectáculos pantomímicos los profesionales fueron extendiendo su arte a otros escenarios, contaminando los géneros existentes e inventando nuevas modalidades de actuación en las que se añadían danzas miméticas como parte integrante de la acción dramática: por su propia visualidad, la pantomima de época imperial acaba convirtiéndose en un referente cultural⁷⁰⁷.

2.3.1 Interferencias con la retórica

En el plano teórico, los maestros de retórica habían apuntado desde siempre un cierto paralelismo entre el movimiento de los oradores y el de los profesionales de la escena, sobre todo en lo que se refiere a los gestos empleados durante la pronunciación del discurso (*actio*)⁷⁰⁸: como técnica que implica, por igual, el dominio de la voz y el gesto, la *actio* se puede comparar con la expresividad de los actores (Cic. *Brut.*

⁷⁰⁷ Un hecho cada vez más asumido por parte de los estudiosos modernos. *Vid. supra* § I.3.2.

⁷⁰⁸ F. GRAF (1991: 53) ofrece un breve listado con las obras que los antiguos dedicaron a la parte de la ὑπόκρισις o *actio*. Entre ellos se puede destacar alguna secuencia significativa de la *Retórica* de Aristóteles (1403b22-104b25) y el tratado perdido de Teofrasto Περὶ ὑποκρίσεως. En cuanto a Cicerón y Quintiliano, recordamos el pasaje del *De oratore* (3,213-227) y el de la *Institutio Oratoria* (11,3).

290) y, también, con la de los bailarines⁷⁰⁹. Unas similitudes que pueden acarrear críticas: Aulo Gelio (texto 259), por ejemplo, recuerda cómo en época de Sila Torcuato atacó al orador Hortensio tachándolo de bailarina (*gesticulariam*), una grave ofensa que implica un descontrolado movimiento del cuerpo:

(259) sed cum L. Torquatus, subagresti homo ingenio et infestiuo, grauius acerbisque apud consilium iudicum, cum de causa Sullae quaereretur, non iam histrionem eum esse diceret, **sed gesticulariam Dionysiamque eum notissimae saltatriculae nomine appellaret**, tum uoce molli atque demissa Hortensius 'Dionysia,' inquit 'Dionysia malo equidem esse quam quod tu, Torquate, ἄμιουσος, ἀναφρόδιτος, ἀπροσδιόνυσος' ("pero cuando, durante el proceso de Sila, L. Torcuato, hombre desagradable y de carácter paleta, le atacó gravemente y con crueldad ante la asamblea de los jueces, y no sólo le llamó histrión, **sino que le dio, incluso, el nombre de Dionisia, la conocidísima mima y bailarina**, entonces Hortensio le respondió con una voz suave y calmada: «¿Dionisia? Prefiero ser Dionisia que lo que tú eres, Torcuato, contrario a las musas, contrario a Adrodita y contrario a Dioniso», Gell. 1,5,3)

En este sentido, Valerio Máximo (8,10,2) relata una de las anécdotas que mejor ilustra estas interferencias cuando recuerda que, a mediados del s. I a. C., los actores Roscio y Esopo solían asistir como público a los discursos de Hortensio a fin de trasladar la expresión corporal forense al ámbito de la escena. Es más, este interés de Roscio por la elocuencia del cuerpo le llevó a escribir un manual sobre el empleo del gesto (Macr. Sat. 3,14,12).

Los tratados retóricos de Cicerón y Quintiliano recurren a las metáforas del teatro para exponer categorías de gestos o para indicar a los futuros oradores cuáles son aquellas expresiones que debe eludir⁷¹⁰ un orador: movimientos bruscos, exagerados o

⁷⁰⁹ La bibliografía sobre este tema es abundante. Véanse, aparte del citado F. GRAF (1991), los trabajos de E. FANTHAM (1982 y 2002). Sobre la gestualidad precisa de los actores en la comedia cf. B. TALADOIRE (1948) y C. PANAYOTAKIS (2005). Acerca de las cuestiones relativas al lenguaje del cuerpo en la Antigüedad cf. A. CORBEILL (2004) y D. CAIRNS (ed.) (2005).

⁷¹⁰ Cf. F. GRAF (1991: 39). Parece que Cicerón prohíbe los gestos que marcan el ritmo del discurso, de la misma manera que Quintiliano desaprueba los gestos pictóricos que dibujan lo que se está pronunciando. Sin embargo, ambos teóricos aceptan el uso de los gestos para señalar o para exponer la estructura lógica del discurso.

frenéticos, más propios de Sátiros y fanáticos. El actor, por su parte, debe adaptarse a cada uno de sus personajes para resultar creíble, por lo que cuenta con un repertorio gestual mucho más amplio⁷¹¹.

Existen, además, muchos efectos teatrales útiles para la exposición de un orador y que se consiguen gracias al empleo de gestos convencionales y del correcto uso del cuerpo en las pausas: la expresión corporal puede contribuir a una mayor claridad en el discurso y la representación exacta de un estado de ánimo determinado a mantener el ritmo de la oración o, incluso, a conmover al público. Sabemos, de hecho, que algunos oradores se formaron con la ayuda de actores importantes, quienes les enseñaban a controlar la voz y a dominar el cuerpo en función de las emociones⁷¹², teniendo cuidado, eso sí, de no parecer artistas del teatro y ajustar sus gestos a las convenciones propias del género oratorio (Graf 1991: 39)⁷¹³.

En un discurso, el empleo incorrecto de la voz y el gesto podía provocar confusión entre el público, disminuir la credibilidad del orador, desviar la atención de los asistentes e, incluso, desencadenar situaciones más o menos paródicas. Cicerón (texto 34) habla, por ejemplo, del caso de Sexto Ticio, un hombre agudo y locuaz, pero de movimientos tan afeminados y lánguidos que parecía ejecutar una especie de danza (*saltatio quaedam*) cuando hablaba:

(34) Titius consecutus, homo loquax sane et satis acutus sed tam solutus et mollis in gestu, ut **saltatio quaedam** nasceretur, cui saltationi Titius nomen esset (“les siguió Sexto Ticio, hombre muy locuaz y bastante agudo, pero con

⁷¹¹ Como ya señalamos anteriormente (texto 246) Cicerón no elogia a los actores que eligen sus obras por ser las mejores, sino a aquellos que mejor adaptan sus habilidades a cada obra, sea la que sea, cf. E. FANTHAM (2002: 368).

⁷¹² Acerca del empleo de la voz como instrumento para reflejar la expresividad de los actores y oradores cf. G. M. RISPOLI (1997: 165-170).

⁷¹³ Por todo ello, muchos estudiosos de los últimos años se han aproximado al campo de la oratoria desde una perspectiva que plantea los discursos casi como espectáculos dramáticos: G. S. ALDRETE (1999: 67-73), por ejemplo, considera los gestos oratorios y las aclamaciones del auditorio como mecanismos de comunicación dentro de los espectáculos públicos, mientras que F. ROSA (1989: 253), por su parte, asocia la efímera condición de los discursos oratorios al momento del *agon*, donde la voz, el gesto, la mímica, los movimientos y las distancias participan de la puesta en escena del discurso.

gestos tan desinhibidos y afeminados que dio lugar a **una especie de danza** a la que se le llamaría la danza de Ticio”, Cic. *Brut.* 225)

Quintiliano es consciente también de este tipo de excesos por lo que distingue el uso general de los gestos entre pantomimos y oradores: los primeros pueden representar todas las palabras recogidas en el libreto de forma mimética, mientras que los oradores deben adaptarse al sentido del discurso y no a las palabras sueltas:

(260) et hi quidem de quibus sum locutus cum ipsis uocibus naturaliter exeunt gestus: alii sunt qui res imitatione significant, ut si aegrum temptantis uenas medici similitudine aut citharoedum formatis ad modum percutientis neruos manibus ostendas, **quod est genus quam longissime in actione fugiendum. Absesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad uerba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit** (“y estos gestos de los que acabo de hablar surgen de forma natural con las propias palabras. Hay otros que expresan los objetos por imitación, como cuando se alude a un enfermo simulando a un médico que le toma el pulso, o a un citarista, cuando se colocan las manos a la manera de quien toca las cuerdas, **un tipo de gestos que hay que evitar al pronunciar un discurso. Pues el orador debe alejarse totalmente del pantomimo, de manera que su gesto se acomode más al sentido que a las palabras, como ya acostumbraron a hacer los actores algo más serios**”, Quint. *inst.* 11,3,88-89)

Quintiliano plantea la fuerza y el poder de la *actio* como una condición indispensable para conmover al público, casi más importante que el proceso de preparación mental⁷¹⁴. Él mismo pone de relieve el empleo expresivo de las manos y el rostro como elementos integrales del arte del orador, pero también la necesidad de controlar el lenguaje del cuerpo con moderación y evitar la sobreactuación (Cairns 2005: X): imbuidos del arte de la *χειρονομία*, los rétores de su época corrían el riesgo de mostrar ademanes afeminados, propios de artistas y bailarines (Lada-Richards 2007: 141-146).

En este sentido, Schlapbach (2008: 316) considera incluso, que, en términos absolutos, los pantomimos contribuyen a cimentar los ideales de la oratoria casi más que

⁷¹⁴ Un estudio pormenorizado del fragmento de Quintiliano dedicado a la *actio* puede encontrarse en M. A. DÍEZ CORONADO (2003).

los propios oradores pues siguiendo dichos principios provocan un impacto visual entre el público, que les ve y aprende al mismo tiempo: mediante su versatilidad física y la claridad con la que consiguen la mimesis, los pantomimos resultan más eficaces a la hora de comunicarse con el espectador⁷¹⁵.

En otro orden de cosas, a partir del s. I. d. C., las representaciones de pantomima entran en competencia directa con la declamación pública de discursos, cada vez más espectacular, favorecida por un tipo de retórica absolutamente teatral y encorsetada. Según Lada-Richards (2007: 143 ss.), durante la Segunda Sofística es habitual que, en las calles y las plazas, los oradores de segunda fila (πεπαιδευμένοι) ofrezcan al público entretenimientos con elementos tomados de la danza pantomímica. Disputándose el favor de potenciales espectadores, rétores y pantomimos recurren a sus mejores armas para atraerse a los más indecisos: los primeros, desprestigiando a sus oponentes y menoscabando, incluso, su capacidad expresiva; los histriones, por su parte, con lo que algunos han llamado “retórica transgresora”⁷¹⁶. La línea que separa en este momento las actuaciones de la alta y baja cultura se diluye en una ridícula mezcla de códigos.

Ante estos ataques, los grandes defensores de la pantomima en la Antigüedad, como Luciano o Libanio, empiezan a redactar tratados en los que subrayan las propiedades pedagógicas y elocutivas de la danza -hasta entonces propias de la retórica- para dar, de paso, un mayor prestigio a la práctica de los bailarines⁷¹⁷: nos presentan así a un bailarín ideal, cultivado e intelectual, conocedor del repertorio mitológico y dotado de un elevado criterio estético (Garelli-François 2007: 295), que le permite educar al pueblo a través de su arte y mejorar el carácter de quienes le observan (Lib. or. 64,14-116), mediante un proceso de auto-exploración y auto-revelación. La tarea sofística de

⁷¹⁵ Como curiosidad, cabe mencionar la tendencia a invocar los principios de la retórica en los tratados de danza del Renacimiento, en una línea que recuerda no poco las cualidades del perfecto bailarín recogidas en Luciano (*Salt.* 35). Sobre estas cuestiones cf. B. SPARTI (1993 y 2003), y Z. ALONSO (2009: 883 ss.).

⁷¹⁶ Quizás por ello, por la abundancia de histriones que presumen de elocuencia, Tácito (*dial.* 26) afirma con un tono descorazonador que en su época los histriones podrían llegar a bailar *diserte*, es decir, “de forma elocuente”.

⁷¹⁷ Sobre la comparación teórica de estas dos disciplinas cf. K. SCHLAPBACH (2008: 315). La estudiosa plantea que, efectivamente, las relaciones entre pantomima y retórica se deben expresar desde la conciencia de una afinidad significativa entre estos dos medios y no desde una oposición jerárquica.

ensalzar la dignidad de la pantomima resulta muy coherente con los principios de la época, donde las virtudes de la educación asociados a la práctica pantomima responden a un amplio programa cultural (Lada-Richards 2007: 98-103).

2.3.2 Pantomimas en los dramas rituales

Con la política cultural de Augusto y, sobre todo, su interés por el arte de la pantomima se favorece la integración de este nuevo género en los juegos y festivales (Hunt 2008: 181-183). La renovación que Augusto lleva a cabo en los *Ludi Saeculares* del 17 a. C. incluye la aparición de, al menos, un pantomimo que, según Plinio el Viejo (*nat.* 7,159), bailó por primera vez llevando una toga⁷¹⁸. Desde este momento y, sobre todo, a partir de su muerte, la representación de estas piezas parece vincularse de manera directa al culto imperial, en festivales como las *Augustalia* de Roma y los *Sebasta* de Nápoles.

Pero la danza pantomímica no sólo alcanza los *agones* y otras exhibiciones propias de la religión oficial, sino que se extiende también hacia otros contextos en donde sus representaciones adquieren una nueva significación.

Los cultos extranjeros procedentes de Oriente habían introducido una serie de rituales desconocidos hasta entonces para el ciudadano romano: los *galloi* de Cibeles y los seguidores de Isis, de Adonis o de la Diosa Siria, llevan a cabo sacrificios y procesiones llamativas que sorprenden a los espectadores como si se tratase de auténticas actuaciones. Como parte del espectáculo -en el sentido más literal del término-, en estas ceremonias empiezan a incluirse representaciones dramáticas (sobre todo pantomimas) y otros entretenimientos para atraer a las masas.

Los estudios arqueológicos han demostrado la proliferación de teatros asociados a los templos y otras zonas de culto por todo el Imperio (Nielsen 2002: 12-15). Estos espacios, caracterizados, sobre todo, por la posibilidad de acoger a un elevado número de espectadores -a veces el público podía sentarse en las escaleras como si se tratase de gradas-, favorecen el incremento de actuaciones espectaculares como parte de la litur-

⁷¹⁸ En las *Acta* de los *Ludi Saeculares* de Severo (AE 1932, 00070), también se inscriben los nombres de varios pantomimos que debieron haber abierto los espectáculos en cada uno de los teatros mencionados, cf. A. ABAECHERLI BOYCE (1941: 44).

gia, entre las que hay que mencionar, necesariamente, las representaciones de pantomima.

Efectivamente, la pantomima ofrece una serie de ventajas para este tipo de rituales. En primer lugar, el éxito de las representaciones y la fama de sus protagonistas constituyen un buen reclamo entre los asistentes. Además, puesto que se trata de un arte mudo, basado en el lenguaje universal del cuerpo, se puede llegar a entender el mensaje sin necesidad de conocer una lengua en concreto. Por último, la pantomima no requiere un espacio característico y propio: sus posibilidades para la puesta en escena permiten al bailarín actuar en cualquier lugar, amplio o reducido, público o privado, una ventaja para determinados templos que cuentan con escenarios poco amplios o demasiado oscuros (MacMullen 1979: 19).

A pesar de que la mayoría de obras conocidas exhibe el repertorio mitológico tradicional de la tragedia, los textos literarios recogen también referencias a otros temas entre los que figuran las historias de Dioniso, Atis o Adonis, es decir, de los personajes principales de estos cultos orientales⁷¹⁹. Son, especialmente, los autores cristianos quienes, con sus afiladas críticas contra toda forma de entretenimiento pagano, mejor documentan la vinculación de la pantomima no sólo a los contextos religiosos de los festivales romanos, sino también a los nuevos cultos integrados en el Imperio.

Así, además de Tertuliano (*apol.* 15), Arnobio (texto 261) ataca sin compasión las religiones de los paganos aludiendo, precisamente, a su vinculación a la pantomima, con los dioses de los gentiles como protagonistas. Su testimonio prueba la existencia de pantomimas religiosas que presentan mitos relacionados con estos cultos:

(261) tranquillior, lenior Mater Magna efficitur si **Attidis** conspexerit **priscam refricari ab histrionibus fabulam?** Obliterabit offensam Venus si **Adonis in habitu gestum agere uiderit saltatoriis in motibus pantomimos?** (“¿Se vuelve más tranquila la Gran Madre, más benévola, si ve que, de nuevo, **la antigua fábula de Atis es representada por unos histriones?** ¿Va a olvidar Venus su ofensa si ve que **unos pantomimos vestidos de Adonis representan sus ademanes con pasos de danza?**”, Arnob. *nat.* 7,33,3)

⁷¹⁹ Sobre las pantomimas relacionadas con el mito de Atis cf J. E. JORI (1996: 18) que, además, menciona el tema dionisiaco.

Por otro lado, uno de los frescos que contienen imágenes de las ceremonias Isíacas celebradas en el templo de Herculano (Figura 21) nos muestra un personaje enmascarado que baila ante la puerta que está en lo alto de la escalinata, sin un público visible, a excepción de los participantes del ritual, frente a la escalera, y unos posibles nuevos iniciados, detrás de él. Los primeros tocan instrumentos, cantan y animan al artista con palmas de un modo muy común en este tipo de iconografía. En esta pintura comprobamos que la representación bailada de un personaje solo y enmascarado, acompañado de música -y, posiblemente, de canto- no es extraño a los seguidores campanos de la diosa egipcia.



Figura 21. Representación pantomímica en una ceremonia isíaca. Reproducción de una postal a partir de pintura mural, Herculano (s. I d. C.). Fuente: Warburg Institute.

De hecho, según recuerda Alvar (2001: 221-222), en el culto a Isis son muy frecuentes las representaciones dramáticas del mito que reproducen los acontecimientos más significativos para explicar su sistema de creencias, algo que corroboran las menciones de algunos historiadores como Suetonio (texto 262), al comentar cómo unos extranjeros (*Aegyptios et Aethiopas*) ponían en escena determinados mitos infernales (*argumenta explicarentur*) en el transcurso un festival (*parabatur in noctem spectaculum*):

(262) et cum in Laureolo mimo, in quo auctor proripiens se ruina sanguinem uomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundauit. **parabatur et in noctem spectaculum, quo argumenta inferorum per Aegyptios et Aethiopas explicarentur** (“y como en el mimo *Laureolo*, donde el personaje original vomita sangre al escaparse de una ruina, muchos de los actores secundarios dieron muestra de su arte con empeño, la escena se llenó de sangre. **También preparaban para la noche un espectáculo en el que se explicaban escenas de los infiernos a cargo de egipcios y etíopes**”, Suet. *Cal.* 57,4,5)

En cuanto al desarrollo de estas actuaciones en contextos privados, sabemos que en el curso de los misterios y otras reuniones religiosas similares hay una serie de personajes con la misión de escenificar un mito relacionado con la base teológica del culto, pequeñas representaciones con un mayor o menor grado de improvisación que cuentan con actuaciones bailadas y mimadas.

Estos “mimodramas”⁷²⁰ sirven para formar y adoctrinar a los fieles ya que muestran, de una manera visual, los acontecimientos más significativos de ese mismo culto⁷²¹. Aunque a veces son los propios sacerdotes quienes se ocupan de representarlos, es probable que se contraten también artistas ajenos al organigrama del culto y que ase-

⁷²⁰ Según I. NIELSEN (2002: 167) hay aquí tres fases para la evolución del drama (rituales dramáticos, dramas rituales y drama literario). En estos casos ya estaríamos hablando de dramas rituales. Para el calificativo de “mimodramas religiosos” cf. P. BOURCIER (1989: 160-167) y M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 34).

⁷²¹ Sobre estas cuestiones cf. R. TURCAN (2004: 45) e I. LADA-RICHARDS (1999: 101-102). En Grecia, por ejemplo, también en el ambiente de los rituales dionisiacos y órficos hay indicios para pensar en este tipo de representaciones dramáticas, donde la danza podía llegar a tener un peso significativo (Firm. *err.* 6,5). Cf. A. I. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2002: 509 ss.) y A. BERNABÉ (2011: 218-220). Ambos recuerdan que en algunos rituales se representaba, entre otros temas, la muerte y devoración de Dioniso a cargo de los Titanes o la danza de que los Curetes improvisaron para engatusar a Dioniso.

guren la calidad de estas actuaciones⁷²², algo que, aparentemente, se contradice con los principios del ritual⁷²³.

Ricciardelli (2000), por ejemplo, ha recopilado algunas inscripciones de los siglos I y II d. C. relativas a organizaciones mistericas⁷²⁴ vinculadas al culto dionisiaco con menciones a personajes que podían encarnar a los protagonistas de un mito. Aunque no sabemos si éstos eran o no profesionales, estas inscripciones reflejan una participación activa de los miembros en la asociación (durante las reuniones o en forma de procesión), precisamente a través de la danza.

2.3.3 *La pantomima como referencia artística*

El incremento de escenas bailadas y mimadas a partir del s. I d. C. es un fenómeno que alcanza todas las esferas de la vida cultural: imbuidos de la nueva moda, muchos artistas contemporáneos a la pantomima quieren experimentar con el nuevo género e introducir danzas imitativas en cualquier tipo de espectáculo menor, ya sea un mimo, un interludio e, incluso, un número acrobático⁷²⁵.

En el caso de la pírrica, por ejemplo, ya vimos que en época romana esta danza ritual guerrera se fue transformando hasta convertirse en un verdadero espectáculo teatral donde los bailarines acompañan, normalmente, el desarrollo de otras actuacio-

⁷²² Sobre la posible profesionalización de los bailarines encargados de mimodramas y otras representaciones similares cf. P. BOURCIER (1989: 273), J. R. JANNOT (1992: 68) y M. H. GARELLI-FRANÇOIS (1995: 41).

⁷²³ Por ello, es muy posible que los intérpretes tuviesen que iniciarse para poder exhibirse en semejantes circunstancias. O tal vez, sugiere R. MACMULLEN (1979: 23-24), quizá algunos de estos misterios no fueron tan restringidos como se cree.

⁷²⁴ Además de este importante trabajo, la investigadora ha mostrado recientemente sus conclusiones sobre la llamada *Iscrizione degli Iobacchi ad Atene* y la Inscripción de Éfeso (Inscr. BMus. III 2,600) en el Coloquio Internacional *Redefinir Dioniso* (vid. supra n. 344), con una ponencia titulada “Il culto di Dioniso in alcune iscrizioni greche”. Para más información sobre las danzas en este contexto vid. supra § V.3.5.2.

⁷²⁵ Es significativo que, precisamente cuando los teóricos abogan por un drama leído (Hor. *epist.* 2,1,60), la pantomima empieza a adquirir un peso destacado en los escenarios.

nes⁷²⁶: en la denominada “pírrica pantomímica”, el simbolismo dramático de la danza armada es, si cabe, aún más explícito que en otras ocasiones⁷²⁷.

Con el asentamiento de estas danzas, surgen nuevos géneros heterogéneos en los que se aprovechan numerosos recursos del drama pantomímico combinándolos con elementos teatrales de distinta procedencia. Un buen ejemplo de esta fusión es el relato de Apuleyo (texto 263) sobre un curioso espectáculo que, a medio camino entre el mimo y la pantomima, narra el *Juicio de Paris*. La pieza sólo incluye el preciso momento en el que las tres diosas se presentan ante el pastor para ser juzgadas; sus respectivas entradas en el escenario funcionan a modo de descripción literaria, mientras que su gestualidad para persuadir a Paris es, sin duda, una forma de elocuencia alternativa⁷²⁸. Reproducimos, a continuación, el pasaje completo:

(263) erat mons ligneus, ad instar incliti montis illius, quem uates Homerus Idaeum cecinit, sublimi instructus fabrica, consitus uirectis et uiuis arboribus, summo cacumine, de manibus fabri fonte manante, fluuiialis aquas eliquans. Capellae pauculae tondabant herbulas et in modum Paridis, Phrygii pastoris, barbaricis amiculis umeris defluentibus, pulchre indusiatus adulescens, aurea tiara contecto capite, pecuarium simulabat magisterium. Adest luculentus puer nudus, nisi quod ephebica chlamida sinistrum tegebat umerum, flauis crinibus usquequaque conspicuus, et inter comas eius aureae pinnulae colligatione simili sociatae prominebant; quem [caducaeum] et uirgula Mercurium indicabat. Is saltatorie procurrens malumque bracteis inauratum dextra gerens <adulescenti>, qui Paris uidebatur, porrigit, quid mandaret Iuppiter nutu significans, et protinus gradum scitule referens e conspectu facessit.

Insequitur puella uultu honesta in deae Iunonis speciem similis: nam et caput stringebat diadema candida, ferebat et sceptrum. Inrupit alia, quam putares

⁷²⁶ Vid. *supra* § V.3.4.1. P. CECCARELLI (1998: 224-227) examina una serie de inscripciones de Afrodisias (Éfeso) que presentan a los pirricistas como profesionales y sus danzas como una especie de ballet mitológico que figura entre las listas de tragedias y comedias.

⁷²⁷ En este sentido es remarcable el hecho de que Frínico hubiese ya introducido pírricas dentro de sus tragedias en el s. V a. C., una práctica que dará lugar a un tipo de danza más representativa que guerrera. Cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2000: 507).

⁷²⁸ Lo más significativo es el hecho de que Apuleyo no parece mencionar la presencia de un coro que recite el libreto. El único instrumento narrativo es, en este caso, el cuerpo de los participantes.

Mineruam, caput connecta fulgenti galea – et oleaginea corona tegebatur ipsa galea – clypeum attollens et hastam quatiens et qualis illa, cum pugnat. Super has introcessit alia, uisendo decore praepollens, gratia coloris ambrosei designans Venerem, qualis fuit Venus, cum fuit uirgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem. Quam quidem laciniam curiosulus uentus satis amanter nunc lasciuiens reflat, ut dimota pateret flos aetatulae, nunc luxurians aspirabat, ut adhaerens pressule membrorum uoluptatem graphice liniaret. Ipse autem color deae diuersus in speciem, corpus candidum, quod caelo debeat, amictus caerulus, quod mari remeat. Iam singulas uirgines, quae deae putabantur, <sui tuebantur> comites, Iunonem quidem Castor et Pollux, quorum capita cassides ornatae stellarum apicibus insignes contegebant, sed et isti Castores erant scaenici pueri. Haec puella uarios modulos laetitia concinente tibia procedens quieta et inadfectata gesticulatione nutibus honestis pastori pollicetur, si sibi praemium decoris addixisset, sese regnum totius Asiae tributuram. At illam quam cultus armorum Mineruam fecerat duo pueri muniebant, proeliaris deae comites armigeri, Terror et Metus, nudis insultantes gladiis. At pone tergum tibicen Dorium canebat bellicosum et permiscens bombis grauibus tinnitus acutos in modum tubae saltationis agilis uigorem suscitabat. Haec inquieto capite et oculis in aspectu minacibus citato et intorto genere gesticulationis alacer demonstrabat Paridi, si sibi formae uictoriam tradidisset, fortem tropaeisque bellorum inclitum suis adminiculis futurum.

Venus ecce cum magno fauore caueae in ipso meditullio scaenae, circumfuso populo laetissimorum paruulorum, dulce subridens constitit amoene: illos teretes et lacteos puellios dices tu Cupidines ueros de caelo uel mari commodum inuolasse; nam et pinnulis et sagittulis et habitu cetero formae praeclare congruebant et uelut nuptialis epulas obiturae dominae coruscis praelucebant facibus. Et influunt innuptarum puellarum decorae suboles, hinc Gratiae gratissimae, inde Horae pulcherrimae, quae iaculis floris serti et soluti deam suam propitiantes scitissimum construxerant chorum, dominae uoluptatum ueris coma blandientes. Iam tibiae multiforabiles cantus Lydios dulciter consonant. Quibus spectatorum pectora suaue mulcentibus, longe suauior Venus placide commoueri cunctantique lente uestigio et leniter fluctuante spinula et sensim adnu-

tante capite coepit incedere mollique tiliarum sono delicatis respondere gestibus et nunc mite coniuventibus nunc acre comminantibus gestire pupulis et nonnunquam saltare solis oculis. Haec ut primum ante iudicis conspectum facta est, nisu brachiorum polliceri uidebatur, si fuisset deabus ceteris antelata, daturam se nuptam Paridi forma praecipuam suique consimilem. Tunc animo uolenti Phrygius iuuenis malum, quod tenebat, aureum uelut uictoriae calculum puellae tradidit.

Quid ergo miramini, uilissima capita, immo forensia pecora, immo uero togati uulturii, si toti nunc iudices sententias suas pretio nundinantur, cum rerum exordio inter deos et homines agitatum iudicium corruperit gratia et originalem sententiam magni Iouis consiliis electus iudex rusticanus et opilio lucro libidinis uendiderit cum totius etiam suae stirpis exitio? Sic hercules et aliud sequensque iudicium inter inclitos Achiuorum duces celebratum, [uel] cum falsis insimulationibus eruditione doctrinaque praepollens Palamedes proditiōis damnatur, uirtute Martia praepotenti praefertur Vlixes modicus Aiaci maximo. Quale autem et illud iudicium apud legiferos Athenienses catos illos et omnis scientiae magistros? Nonne diuinae prudentiae senex, quem sapientia praetulit cunctis mortalibus deus Delphicus, fraude et inuidia nequissimae factionis circumuentus uelut corruptor adolescentiae, quam frenis cohercebat, herbae pestilentis suco noxio peremptus est relinquens ciuibus ignominiae perpetuae maculam, cum nunc etiam egregii philosophi sectam eius sanctissimam praeoptent et summo beatitudinis studio iurent in ipsius nomen? Sed nequis indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: 'Ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum?', rursus, unde decessi, reuertar ad fabulam.

Postquam finitum est illud Paridis iudicium, Iuno quidem cum Minerua tristes et iratissimiles e scaena redeunt, indignationem repulsae gestibus professae, Venus uero gaudens et hilaris laetitia suam saltando toto cum choro professa est. Tunc de summo montis cacumine per quandam latentem fistulam in excelsum prorumpit uino crocus diluta sparsimque defluens pascentis circa capellas odore perpluit imbre, donec in meliorem maculatae speciem canitiem propriam luteo colore mutarent. Iamque tota suaue fraglante cauea montem illum ligneum terrae uorago deceptit

(“era una montaña de madera que recordaba el célebre monte Ida, cantado por el poeta Homero. De dimensiones gigantescas, se habían plantado en él enramadas y verdaderos árboles de hoja perenne; la mano del artista había hecho brotar en su cumbre una fuente que derramaba agua a raudales. Un hatajo de cabras pacían el tierno césped; un joven representaba al pastor frigio Paris: llevaba una hermosa túnica y manto oriental colgando a su espalda, con abundante vuelo; una tiara de oro cubría su cabeza; y hacía como que guardaba el ganado. De pronto, aparece un jovencito muy llamativo, desnudo, o, mejor dicho, con una clámide de efebo que sólo le cubría el hombro izquierdo; su rubia cabellera atraía todas las miradas, y de entre sus rizos sobresalían unas alitas de oro dispuestas con perfecta simetría; su varita permite reconocer en él a Mercurio. Se adelanta bailando, con una manzana de oro en la mano derecha, y la entrega al joven que hacía el papel de Paris; le da a entender por señas el mensaje de Júpiter y, retirándose en seguida con gracioso ademán, desaparece.

Viene luego una joven de aspecto majestuoso; representaba el papel de Juno. Una diadema blanca ceñía su cabeza; además llevaba un cetro. De pronto salió otra en la que era fácil reconocer a Minerva por el casco resplandeciente que cubría su cabeza y por la corona de olivo que, a su vez, envolvía el casco; iba con el escudo en alto y blandiendo la lanza en su conocida actitud de combatiente. Tras ellas apareció una tercera: su hermosura deslumbrante, la gracia y el color sobrenatural de su tez permiten reconocer en ella a Venus, pero una Venus todavía virgen. Su cuerpo proclama la belleza y perfección de un escueto desnudo; es cierto que una leve gasa de seda difumina sus secretos juveniles; pero el viento, un tanto curioso al soplo del amor, tan pronto oreaba caprichosamente ese velo para dejar visible la flor de los años, como lo ceñía con impertinencia al cuerpo para marcar la voluptuosa línea de sus miembros. Había un sensible contraste de colores en la aparición de la diosa: sobre la blancura inmaculada de su cuerpo bajado del cielo destacaba el azul de su manto oriundo del seno de los mares. Cada una de las jóvenes, en su papel de diosas, tenía su correspondiente séquito. Cástor y Pólux acompañaban a Juno; llevaban en la cabeza un yelmo ovoide con resplandeciente cimera de estrellas; también los dos hermanos eran actores muy jóvenes. Esta Juno avanza a los acordes variados de la flauta jónica, con gravedad, sin afectación, y, con noble mímica, promete al pastor Paris que, si él le asigna el

premio de la hermosura, ella le concederá el imperio sobre todo el ámbito de Asia. La que con su atuendo guerrero figuraba a Minerva, iba escoltada por dos jóvenes, guardaespaldas de la diosa combatiente, el Terror y el Pánico: estos iban dando saltos con las espadas desenvainadas. Detrás seguía un flautista que, en melodía doria, tocaba un himno guerrero: armonizando tonos graves con notas agudas como las de una trompeta, animaba la danza enérgica y movida. Minerva agita la cabeza, lanza miradas amenazadoras y, con una mímica rápida y complicada, da a entender a Paris que si él le concede la palma de la hermosura, ella hará de él un héroe ilustre por sus trofeos de guerra.

He aquí ahora a Venus: se lleva todas las simpatías del público; se detiene en el mismo centro del escenario, encantadora y sonriente, rodeada de todo un pueblo de bulliciosos chiquillos: al ver sus cuerpecitos rechonchos y blancos como la leche, se diría que eran auténticos cupidos escapados en aquel instante del cielo o del mar; sus alitas, sus minúsculas saetas y todo el disfraz en su conjunto estaba maravillosamente adaptado a su papel; y, como si su reina tuviera que asistir a un banquete nupcial, ellos iban delante iluminando sus pasos con el resplandor de sus antorchas. Luego, desfilaba un bello enjambre de muchachas solteras; eran, de un lado las Gracias con toda su gracia; y de otro lado, las Horas con toda su hermosura: todas ellas iban sembrando guirnaldas y pétalos de flores deshojadas en honor de la diosa; formaban el más lindo de los coros ofreciendo a la reina de las delicias todas las galas de la primavera. Ahora unas flautas de múltiples orificios lanzan al aire suaves melodías lidias, deliciosas caricias para el corazón del auditorio; pero mucho más delicioso fue ver a la propia Venus animarse poco a poco: primero, sin prisas, en un paso lento y una ligera ondulación del busto, que insensiblemente se va transmitiendo a la cabeza. Sus delicados movimientos siguen el compás de la dulce melodía de las flautas; tan pronto sus vivas pupilas se velan suavemente como lanzan miradas abrasadoras; a veces, lo único que bailan en ella son los ojos. En cuanto llegó a presencia del juez, el ademán de sus brazos parecía prometer que, si ella triunfaba sobre las otras diosas, concedería a Paris una esposa encantadora, tan hermosa como lo era ella misma. En aquel instante, el joven frigio, con mil amores, entrega a la muchacha, como prenda de victoria, la manzana de oro que llevaba en la mano.

¿Por qué os sorprende, vilísimos meollos, o mejor dicho, borregos forenses, o más exactamente, buitres con toga, por qué os sorprende que los jueces de hoy, todos sin excepción, vendan a precio de oro sus sentencias, cuando ya en los orígenes del mundo hubo corrupción por favoritismo en un litigio entre dioses y mortales? ¡Y era la primera sentencia, de un juez además propuesto por el gran Júpiter, con toda su sabiduría! Pues bien, el campesino, el pastor, por satisfacer un capricho amoroso, vendió la justicia, aunque ello arrastrara la ruina de toda su estirpe. Y, por Hércules, se repite el caso en otros juicios posteriores celebrados entre los más ilustres capitanes aqueos: por ejemplo, cuando falsas acusaciones hacen que se condene por delito de traición al sabio y valeroso Palamedes; cuando, ante el gran Áyax, guerrero de sin igual bravura, se da la palma del valor al mediocre Ulises. Y, ¿cómo calificar aquel juicio que emitieron ante los atenienses sus agudos legisladores y sus maestros en toda clase de ciencia? ¿No hubo un anciano con doctrinas divinas, proclamado por el dios de Delfos como el más sabio de los mortales, que sucumbe ante la intriga y envidia de una abominable facción? Acusado de corromper a la juventud, cuando en realidad moderaba sus impulsos, ¿no murió condenado a beber el jugo de una planta venenosa? Ello constituye para sus ciudadanos una mancha de eterna ignominia, pues aún hoy día hay eminentes filósofos que profesan su sublime doctrina y juran por su nombre en inmenso afán de felicidad.

Bueno, no quiero que nadie me eche en cara este arrebato de indignación y diga en su interior: «¿Vamos a aguantar ahora a un burro dando lecciones de filosofía?» Por lo cual volveré a la escena que dejé interrumpida.

Concluido el juicio de Paris, Juno y Minerva, igualmente contrariadas y enfadadas, se retiran del escenario manifestando por sus gestos la indignación que les causaba el fracaso. Venus, en cambio, satisfecha y sonriente, exteriorizaba su alegría bailando con todo su séquito. Al momento, desde la cumbre de la montaña, por un conducto invisible, se elevó por los aires una cortina líquida: era azafrán diluido en vino, que luego caía en forma de lluvia perfumada sobre las cabras que pacían por los alrededores, dando lugar a un precioso cambio: por efecto de las salpicaduras sus vellones, de por sí blancos, se volvían oro-azafrán. Cuando todo

el teatro se vio inundado de suave perfume, la montaña de madera desapareció hundiéndose en las entrañas de la tierra”, *Apul. met.* 10,30-34)⁷²⁹

El relato ha sido interpretado como un mimo danzado o como una pantomima más o menos desarrollada. En cualquier caso, se trata de un género híbrido, de difícil clasificación, en el que un gran número de personajes se presenta como pantomimos coordinados, acompañados por otros bailarines y ampliando las posibilidades expresivas de la mímica al ejecutar por completo el argumento propuesto⁷³⁰.

A este respecto, Lada-Richards (2007: 39-42) señala que, a pesar de que hubo espectáculos canónicos, absolutamente adaptados a las pautas de la pantomima de Píladés, existían, además, otras producciones alternativas, con mayor o menor complejidad escénica (posibilidad de atrezo, coros más numerosos, vestuario adecuado...). Este texto es, sin duda, un ejemplo significativo en el que, ya sea por la propia imaginación de Apuleyo o porque de verdad así lo presencié, el despliegue de medios llega al más alto nivel de la calidad dramática⁷³¹.

Para May (2008: 357-359), sin embargo, el *Juicio de Paris* aquí retratado se aleja de las pautas exigidas de la pantomima no porque el autor desconozca estos espectáculos sino, más bien, porque este espectáculo responde a una exigencia narrativa propia dentro de la propia novela. May considera que esta pieza es una “metapantomima”, un pasaje donde, consciente y sistemáticamente, se plantean las relaciones entre ficción y realidad: la pantomima de Apuleyo sería un ejemplo de idealización del género donde todos los elementos que se separan de la norma pueden ser recuperados a través de estas relaciones de ficción⁷³².

⁷²⁹ Trad. L. RUBIO (1978: 315-318).

⁷³⁰ L. CICU (1988: 189-194), consciente de estas confusiones entre los dos géneros, considera el ejemplo de Apuleyo como un “mimo saltatorio”. Cf. también M. ZIMMERMAN (2000: 366), quien asegura que, en esta época, el mimo y la pantomima confluyen en una misma dirección.

⁷³¹ R. MAY (2008: 338-346) enumera aquellos elementos de la descripción que no concuerdan con el establecimiento de una pantomima estándar, como la participación de mujeres, el elevado número de personajes, la ausencia de máscaras y la aparente falta de libreto en la obra.

⁷³² Al mismo tiempo, el episodio tiene un sentido determinante dentro del relato, ya que se desarrolla justo antes de la reconversión del asno en ser humano. La importancia del concepto de metamorfosis presente en toda la obra se fusiona en este pasaje con las metamorfosis ejecutadas en una pantomima, en un momento de clímax que será decisivo para que el asno pueda volver a ser un humano, consciente, además, del mundo que le rodea

En cuanto a la influencia de la pantomima sobre otros géneros dramáticos y literarios, hay quienes afirman que hay ya muchos ejemplos anteriores al mimo descrito por Apuleyo. Zanobi (2008: 227-257), por ejemplo, ha estudiado la influencia de esta danza en las tragedias de Séneca y ha llegado a la conclusión de que, a pesar de que eran obras escritas para ser leídas y no interpretadas, el autor latino debió tener en mente ciertas imágenes de los espectáculos de su tiempo⁷³³. De esta manera, toda una serie de elementos que pueden resultar chocantes desde otro punto de vista se explican fácilmente si se analizan bajo el prisma de la pantomima.

Zanobi considera que Séneca era muy consciente de los gustos del público en el s. I. d. C. y que, precisamente por ello, se dejó llevar por las características de la pantomima en más de una ocasión. Así, la estructura episódica de las obras (donde se daba más importancia a los pasajes independientes que a la coherencia textual), las detalladas descripciones de los personajes en actitud pasional (siempre a cargo de terceras personas que se expresan como si el espectador no pudiese ver la escena) y los lentos pasajes narrativos en los que parece que se pierde la perspectiva de la acción principal, parecen encontrar su razón de ser como préstamos de una representación pantomímica⁷³⁴.

Del mismo modo, los personajes de las tragedias de Séneca resultan ser muy físicos y el desarrollo de sus pasiones enormemente plástico, algo que Zanobi (2008: 233-238) observa, por ejemplo, en los siguientes versos de *Medea* (texto 264), donde la rápida descripción de la protagonista como una Ménade arrebatada (*cruenta maenas*), podría compararse con los esbozos de un libreto pantomímico que detalla todos los movimientos del artista en escena:

(264) quonam **cruenta maenas** / praeceps amore saeue / rapitur? quod impotentis / facinus parat furore? / **uultus citatus** ira / riget et caput feroci / **quatiens superba motu** / regi minatur ultro. / quis credat exulem? / flagrant genae ru-

⁷³³ J. C. McKEOWN (1979: 71-79) plantea una reflexión similar con respecto a las posibles influencias de los mimos (especialmente los más literarios y refinados) sobre la elegía de época augustea.

⁷³⁴ La mayoría de sus tesis surgen de las afirmaciones de O. ZWIERLEIN (1966) sobre la imposibilidad de representar las tragedias de Séneca. Por su parte, B. ZIMMERMANN (2008: 218-226) profundiza en la segunda de estas razones, las descripciones casi icónicas de los movimientos y pasiones de los personajes, llegando a conclusiones similares a éstas.

bentes, / pallor fugat ruborem. / nullum uagante forma / seruat diu colorem. / **huc fert pedes et illuc, / ut tigris orba natis / cursu furente lustrat / Gange-
ticum nemus** (“¿A dónde se lleva el rabioso amor a la sangrienta **Ménade arre-
batada**? ¿Qué crimen prepara con su impotente locura? **Su rostro está rígido**,
instigado por la ira y, orgullosa, **sacudiendo la cabeza con un feroz movimien-
to**, amenaza, incluso, al rey. ¿quién la cree una proscrita? Arden sus mejillas enro-
jecidas y la lividez ahuyenta el rubor; no conserva ningún color en su cambiante
forma. **Lleva sus pies de acá para allá, y recorre el bosque del Ganges con su
frenética carrera, como una tigresa huérfana de crías**”, Sen. *Med.* 849-865)

Por supuesto la estudiosa nunca afirma que Séneca escribiera sus tragedias para ser bailadas (Zanobi 2008: 252); simplemente, apunta los rasgos comunes y la impronta que este género pudo haber dejado en otras formas de expresión⁷³⁵.

3. INTERMEDIOS Y EXODIA

Desde los primeros tiempos de la República hasta el auge del género pantomímico, las *artes ludicrae* abarcan un conjunto de espectáculos dramáticos de segundo orden en los que la danza tiene un peso significativo. Generalmente desatendidos por los estudiosos modernos, estos números ligeros y poco pretenciosos cuentan en la Antigüedad con el favor del público y de las instituciones y, a pesar de su estado fragmentario, las fuentes proporcionan datos interesantes sobre el papel de la danza como elemento dramático⁷³⁶.

Las *atellanae*, los mimos y otros espectáculos híbridos se exhiben antes de las piezas teatrales, durante los interludios o como colofón para aliviar el ambiente e impedir el aburrimiento del público. Los artistas encargados de estas secciones *-emboliarii* o *exo-*

⁷³⁵ En esta línea se inscribe también J. INGLEHEART (2008: 211) cuando reconoce que el estudio de la pantomima puede ayudar a comprender el mecanismo creativo de muchos autores de época imperial, así como la recepción de sus obras en función del público del momento.

⁷³⁶ De los mimos dramáticos o literarios, al margen de los escasos pasajes de Siro, Laberio y otros papiros fragmentarios, R. WEBB (2008: 105-112) menciona un ejemplar del s. II d. C. que contiene, entre otros, un famoso mimo de adulterio, con algunos comentarios técnicos, coreográficos y de materiales (*POxy.* 413). Sin embargo, hace falta un corpus algo más extenso para poder estudiar a fondo la gestualidad y expresión corporal de los actores.

*diarii*⁷³⁷- dominan distintas especialidades, como la música, el canto, la danza o la interpretación (Baudot 1973: 57-58).

El entreacto consiste, por tanto, en un tipo de representación que cuenta con un sentido y una función muy distintos a los del denominado “teatro literario”, razón por la que, durante los *ludi scaenici*, tiene reservado un lugar diferente al de las comedias, ya sea entre una pieza y otra o entre una obra y la ceremonias religiosa pertinente (Dupont 1985: 290). En un principio, eran muy habituales los *tibicines* que, simplemente, aportaban un hilo musical a la espera de los entreactos (texto 265)⁷³⁸ pero, con el tiempo, hubo nuevos y más variados espectáculos que, con una base dramática, empezaron a alternarse con las producciones más importantes e, incluso, con algunos eventos circenses (Starks Jr. 2008: 122 n. 39):

(265) <sed mox> exhibo, non ero uobis morae; / **tibicen** uos **interibi** hic delectauerit (“pero volveré enseguida, no os haré esperar; **mientras tanto el flautista** os deleitará aquí mismo”, Plaut. *Pseud.* 573-573a)

Así, el relato de Tito Livio sobre los orígenes de los *ludi scaenici* (Liv. 7,2,11) menciona el hecho de que los actores de *atellana* estaban encargados de los *exodia*, importantes espacios dedicados a las obras fuera de concurso. Desde ese momento, y hasta bien entrada la época de Sila, los jóvenes campanos interpretaron esta suerte de comedia festiva que, con el paso del tiempo, estaría destinada a convertirse en un drama con base literaria (López y Pociña 2003: 563-564). Los actores de estas piezas eran hombres libres que no formaban parte del colectivo vinculado a las *artes ludicrae* y contaban con una serie de privilegios sociales, tales como la participación en el ejército o el derecho para no quitarse las máscaras al terminar su actuación.

⁷³⁷ Para las características de este vocabulario, *vid. supra* § III.4.

⁷³⁸ Este tipo de actuaciones debía ser la más recomendada por los autores de comedias ya que la música no constituía ningún impedimento para seguir el argumento de una pieza. En este caso concreto, el propio Plauto invita a los espectadores a escuchar al flautista y lo hace a través de las palabras de Pséudolo.



Figura 22. Mimos bailando y tocando percusión. Mosaico de la Casa de Cicerón (ca. s. II a. C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

Por su parte, los primeros testimonios literarios del término *embolium* figuran en Cicerón y se refieren a las actuaciones de mimos que empiezan a destacar en su época⁷³⁹. Más espontáneas y con una importante carga de improvisación, estas piezas solían confundirse con determinados espectáculos callejeros en los que había un hueco para la danza. Es muy probable, por tanto, que, en principio, los interludios albergasen los denominados “mimos circulatorios” hasta dar paso a los más evolucionados “mimos dramáticos”.

Podemos imaginar un proceso evolutivo de los espectáculos menores en Roma, basado, sobre todo, en las modas y las distintas políticas culturales aplicadas en cada momento (Beacham 1991: 129-132): las actuaciones de *atellanae*, ejecutadas a cargo de jóvenes oscos, fueron dando paso a las representaciones de mimos que tanto interés despertaron tras la política de espectáculos de Sila (Pociña 1976: 313-314). En el

⁷³⁹ Cf. L. CÍCU (1988: 15-25). Aunque las primeras actuaciones de mimos se remontan al s. III a. C. y han de entenderse como una suerte de espectáculo de influencia helena, los cambios culturales y teatrales que empezaron a producirse con la generación de Sila allanaron el terreno para este tipo de representaciones, cada vez más populares (Plu. *Sull.* 36): dos de los mimógrafos más destacados, Décimo Laberio y Publilio Siro, fueron contemporáneos de Julio César.

último período de la República, los espectáculos de intermedios debieron haber constituido un amalgamado material escénico, difícil de etiquetar y con una enorme variedad de géneros y especialidades, entre los que, por supuesto, se incluía la danza (Wiseman 2008: 151-153). Finalmente, durante los años del reinado de Augusto, estos espectáculos se empezaron a alternar con las primeras pantomimas que, fuera de concurso, contaban ya con una presencia destacada en determinados contextos asociados al culto imperial (Garelli-François 2007: 204-205).

Una vez instaurado este nuevo género, las actuaciones de los entreactos quedaron fijadas para acompañar el plato fuerte de la representación, es decir, la propia pantomima. Starks (2008: 125-127), por ejemplo, apunta la posibilidad de que las *troupes* de pantomimos contasen con artistas auxiliares especializados en los géneros del *embolium*, casi siempre mujeres, para que actuaran fuera de la pantomima pero llevando a cabo una interpretación perfectamente compatible con ésta. Así se deduce, por ejemplo, del siguiente epitafio (texto 266) cuyo epíteto *Theoro-bathylliana* ha hecho pensar a muchos que hay una relación directa entre esta bailarina de intermedios (*imboliarum*) y el famoso pantomimo Batilo (Webb 2002: 292):

(266) Sophe / **Theoroba/thylliana** / arbitrix / imbolia/rum (“Sofe **Theorobatiliana**, directora de los **intermedios**”, CIL 06, 10128)

Aunque hay quienes creen que un intermedio sería el momento ideal para que el pantomimo se cambiase de indumentaria (Hall 2008c: 270), Garelli-François (2007: 224 n. 53) cree que los artistas secundarios sólo participaban antes o después de la pantomima, para no interrumpir su hilo argumental, ya que una intervención entre medias podría distraer a los espectadores y provocar interferencias entre las dos exhibiciones, la central y su acompañamiento. Lamentablemente, no contamos con evidencias suficientes para conocer el momento exacto de la pausa, aunque suponemos que no había una norma establecida sobre la estructura de la representación y los pantomimos podrían dar paso a los interludios en cualquier momento, ya fuera antes, durante o después de su actuación.

3.1 ESPACIO, FUNCIÓN Y CONTENIDO DEL INTERLUDIO

Las fuentes ofrecen informaciones contradictorias acerca del lugar exacto donde se representaban los interludios: mientras que Donato (texto 267) habla de la *scaena*, Isi-

doro de Sevilla (*orig.* 18,43,1) cree que se trata de la *orchestra* y Festo (texto 17), por su parte, no parece hacer una clara distinción entre ambos lugares, pues afirma que los mimos declaman en el escenario (*in scaena dictitent*) y bailan también en la orquesta (*enim saltare in orchestra*) al tiempo que se desarrolla la acción de las obras⁷⁴⁰:

(267) est igitur attente animaduertendum, ubi et quando scaena uacua sit ab omnibus personis, ita ut **in ea chorus uel tibicen** obaudiri possint. quod cum uiderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere (“así pues, hay que estar muy atentos para ver dónde y en qué momento se vacía el escenario de todos los personajes, de manera que **el coro o el flautista** puedan ser escuchados en esas circunstancias”, Don. Ter. *Andr.* praef. 2,3)

(17) solebant <enim saltare> in o<rc>hestra, dum <in scaena actus fa>bulae conponeren<tur, cum gestibus ob>scaenis. / Salua res <est dum cantat> senex". quare parasiti Apollonis in scaena dictitent, causam Verrius in lib. V, quorum prima est p littera, reddidit, quod C. Sulpicio, C. Fulvio cos., M. Calpurnio Pisone praetore urb. faciente ludos, subito ad arma exierint, nuntiatio aduentus hostium, uictoresque in theatrum redierint solliciti, ne intermissi religionem adferrent, †instaurati qui† essent: inuentum esse ibi C. Pomponium, libertinum mimum magno natu, qui ad tibicinem saltaret. Itaque gaudio non interruptae religionis editam uocem nunc quoque celebrari. At in hoc libro refert Sinni Capitonis verba, quibus eos ludos Apollinares Claudio et Fulvio cos. factos dicit ex libris Sibyllinis et uaticinio Marci uatis institutos, nec nominatur ullus Pomponius. Ridiculeque de ipsa appellatione parasitorum Apollinis hic causam reddit, cum in eo praeterisset. Ait enim ita appellari, quod C. Volumnius, qui ad tibicinem saltarit, secundarum partium fuerit, qui fere omnibus mimis parasitus inducatur (“solían bailar en la orquesta con gestos obscenos mientras, en el escenario, se desarrollaba la representación de una obra. «Todo va bien mientras que cante el viejo». Por qué razón los Parásitos de Apolo declaman este verso en el escenario, es Verrio quien lo explica en el libro cinco, que empieza por la letra “p”: pues siendo cónsules C. Sulpicio y C. Fulvio, había organizado unos juegos

⁷⁴⁰ Este lugar también podía variar según el contenido del *embolium* y la época exacta de la representación: no hay que olvidar que en un primer momento los teatros eran barracas desmontables de madera en las que apenas había espacio para los actores, cf. C. GONZÁLEZ (2005: 247-248).

el pretor urbano M. Calpurnio Pisón; de repente, con el anuncio de la llegada de los enemigos, todos salieron corriendo a tomar las armas y volvieron al teatro victoriosos pero preocupados porque pensaron que habían interrumpido el ritual y que los juegos tenían que ser repetidos. Allí se encontraba C. Pomponio, un mimo liberto de edad avanzada **que bailaba al son de un flautista**. Así que también se celebró con alegría la noticia divulgada de que no se había interrumpido el ritual religioso. Pero en este libro relata también las palabras de Sinio Capiton por las que se dice que, en el consulado de Claudio y Fulvio, se celebraron los juegos Apolinales y que estos juegos fueron instituidos de acuerdo con los Libros Sibilinos y el vaticinio del adivino Marco, pero no menciona a ningún Pomponio. Resulta ridículo, entonces, proponer este episodio como origen del nombre de los parásitos de Apolo precisamente cuando no se menciona en la obra. En efecto, dice que se les llama así porque C. Volumnio, que **bailaba al son de un flautista**, estaba encargado de las segundas partes, que para casi todos los mimos es la representación del parásito”, Fest. p. 326)

A este respecto, hay quienes aseguran que el espacio depende de la duración y la importancia de las actuaciones, de manera que la escena está reservada a los intermedios más complejos que constituyen una representación dramática por sí misma (no de relleno) y los demás interludios se pueden situar en cualquier lugar, tanto en la orquesta, junto a los asientos de las autoridades, como en la escena, delante de una cortinilla (*siparium*) que oculta los arreglos del decorado (Beare [1950] 1968: 271). Es muy probable que esta distribución no responda a criterios fijos, ya que hay intermedios de larga duración y piezas breves compatibles con la escena. De hecho, cuando el propio Plauto (texto 265) invita a los espectadores a deleitarse con el flautista, da la impresión de situarlo en la misma escena (*hic*) y no por debajo, en la orquesta:

(265) <sed mox> exhibo, non ero uobis morae; / tibicen uos interibi **hic** delectauerit (“pero volveré enseguida, no os haré esperar; mientras tanto el flautista os deleitará **aquí mismo**”, Plaut. *Pseud.* 573-573a)

En cuanto al patrocinio y mantenimiento de los interludios, este tipo de actuaciones corre a cargo de la compañía responsable de las obras principales, sobre todo si se trata únicamente del flautista. Por lo demás, los organizadores de los juegos pueden llegar a contratar aparte algunos números destinados enteramente a estos espacios, si

la ocasión lo demanda (Slater 2002: 318). Un ejemplo de estos artistas sería, entre otros, la compañía de mimos que, según Cicerón (texto 268), actúa con motivo de la inauguración del teatro de Pompeyo y a quienes denomina por ello *communes mimi*, es decir “mimos locales”:

(268) neque tamen dubito quin tu in illo cubiculo tuo, ex quo tibi Stabianum perforando patefecisti sinum, per eos dies matutina tempora lectiunculis consumpseris, cum illi interea qui te istic reliquerunt spectarent **communis mimos** semisomni (“y tú, no dudo de que, en tu dormitorio, desde el que te has descubierto la bahía de Estabias por una abertura, consumías durante esos días las horas matinales en la lectura, mientras los que te dejaron ahí contemplaban, medio dormidos, **los mimos locales**”, Cic. *fam.* 7,1,1)

Puesto que ocupan un espacio marginal en el desarrollo de los juegos y cumplen con una función diferente a la de los actores del drama serio, los artistas de intermedios constituyen, por su parte, asociaciones gremiales propias (*collegia*) donde adquieren una formación artística básica, se aseguran cierta protección laboral y una serie de derechos⁷⁴¹. La más famosa de todas es el denominado *collegium*⁷⁴² *Parasitorum Apollinis* (Jory 1970: 237-242), tantas veces mencionado en relación a este tipo de actuaciones⁷⁴³.

Como ya hemos adelantado, la principal función de los intermedios es entretener al público y evitar que se ausente del teatro entre unas piezas y otras. Por ello, el contenido de estas obras debe ser algo más ligero que el de las comedias y lo suficientemente simple como para resultar comprensible en momentos de mayor alboroto por parte de

⁷⁴¹ Por lo que sabemos, los grupos más prestigiosos de actores y músicos, como el del templo de Minerva en el Aventino, no admitían entre sus miembros a otros artistas de rango inferior. En cuanto a su funcionamiento, estos colectivos eran muy similares a los colectivos griegos de época helenística, entre los que destaca el de “los artistas de Dioniso” (οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται), una cofradía profesional y religiosa que proporcionaba una determinada protección laboral y social. Sobre estas agrupaciones cf. B. LE GUEN (2001 y 2004), J. L. LIGHTFOOT (2002) y P. CECCARELLI (2004b).

⁷⁴² No hay que confundir el término *collegium* (asociación de artistas con fines de protección) con el de *grex* (compañía de intérpretes, grupo que actúa y viaja unido). En este último no existe ningún tipo de implicación religiosa.

⁷⁴³ Véanse, por ejemplo, los textos (17) y (66).

los espectadores, es decir, al entrar y salir del recinto. Además, como el ambiente de los entreactos es muy ruidoso, las piezas presentadas en estos momentos cuentan con un marcado componente gestual, para que todos puedan comprender las acciones representadas.

Las fuentes nos ofrecen un panorama bastante completo sobre la selección de los contenidos de estos intermedios: desde los espectáculos musicales y acrobáticos, hasta los géneros de variedades, los mimos paródicos e, incluso, de tema mitológico (Garelli-François 2007: 270). Muy habituales, por tanto, son los argumentos que plasman situaciones cotidianas, reconocibles para el auditorio, y, por supuesto, los famosos “mimos de adulterio” que, con un esquema absolutamente arquetípico, cuentan con un destacado potencial visual, donde el gesto y el movimiento escénico son casi más elocuentes que el propio texto. Cicerón, por cierto, recurre al concepto de *embolia* para referirse a las relaciones entre Clodia y su hermano (texto 166) y compara a esta mujer, la Lesbia de Catulo, con una artista de interludios:

(166) ipse ille maxime ludius, non solum spectator sed actor et acroama, **qui omnia sororis embolia nouit**, qui in coetum mulierum pro psaltria adducitur, nec tuos ludos aspexit in illo ardenti tribunatu suo nec ullos alios nisi eos a quibus uix uiuus effugit (“él mismo es, incluso, el mayor de los ludiones, no sólo espectador, sino también actor y artista, **el que conoce todos los interludios de su hermana**, el que se hizo pasar por una citarista entrando en esta reunión de mujeres, ese, durante su violento tribunado, no asistió a tus juegos ni a ningún otro, a no ser a aquellos de los que escapó con vida”, Cic. Sest. 116)⁷⁴⁴

También son recurrentes las actuaciones que se basan en la danza como único acompañamiento para la música⁷⁴⁵. En este punto resulta significativo el hecho de que Lucrecio (texto 269) se refiera justamente a los movimientos de los danzantes (*saltan-*

⁷⁴⁴ Los escolios a este pasaje de Cicerón (*Bob.* p. 99, HILDEBRANDT) aclaran la condición de estas *emboliariae* a quienes definen como expertas en los gestos de la danza (*embolia [...] pertinent ad gestus saltatorios*). Cicerón emplea deliberadamente contra Clodia este apelativo impropio para las respetables matronas. Cf. también J. H. STARKS (2008: 123).

⁷⁴⁵ M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 96-97) rescata una anécdota de Polibio (30,14), según la cual, alrededor del 168 a. C., llegó a Roma todo un grupo de artistas atenienses que, con motivo del triunfo de Lucio Anicio en Iliria, actuaron en los juegos de la victoria. Entre estos personajes, había también bailarines que pudieron haber participado en los intermedios.

tis) como ejemplo de una acción destacada en el curso de unos juegos (*ludis*). En el siguiente pasaje, el poeta reflexiona sobre la influencia de las experiencias vividas en los sueños y sobre cómo evocamos, aún durmiendo, las imágenes contempladas el día precedente, en este caso concreto, los bailarines y sus delicados gestos (*cernere saltantis mollia membra mouentis*):

(269) et qui cumque dies multos ex ordine ludis / adsiduas dederunt operas,
 plerumque uidemus, / cum iam destiterunt ea sensibus usurpare, / reliquas ta-
 men esse uias in mente patentis, / qua possint eadem rerum simulacra uenire; /
 per multos itaque illa dies eadem obuersantur / ante oculos, etiam uigilantes ut
uideantur / cernere saltantis et mollia membra mouentis / et citharae li-
quidum carmen chordasque loquentis / auribus accipere et consessum cernere
 eundem / scenaique simul uarios splendere decores (“y cuando aquellos que,
 en los juegos, han atendido muchos días seguidos a las obras y han dejado de
 estar pendientes de ellas a través de sus sentidos, a menudo vemos que, sin em-
 bargo, quedan en su mente algunas vías abiertas, que pueden atraer a los propios
 simulacros de aquellas cosas; y así, durante muchos días, aquellas mismas obras
 se les presentan ante sus ojos y, aunque estén despiertos, **les parece ver a los**
que bailan y mueven sus ligeros brazos, y percibir, con sus oídos, el fluido
canto de la cítara, sus habladoras cuerdas, pero también contemplar al mismo
 público y, al tiempo, los variados decorados de la escena que resplandecen”, Lucr.
 4,973-982)

En un principio podríamos pensar que Lucrecio habla aquí de los *ludiones* de la pompa y su simbólica actuación en el núcleo de los *ludi*. La mención a las obras exhibidas (*dederunt operas*), a los instrumentos musicales que resuenan en el teatro (*citharae liquidum carmen chordasque loquentis*), a los decorados (*scenaique decores*) y al mismo público (*consessum cernere eundem*) nos sugiere, sin embargo, que esta danza es un proceso escénico y no una actuación ritual.

El texto de Lucrecio, de todos modos, no es suficientemente explícito como para saber si estamos ante un intermedio danzado, un mimo más complejo o una escena de

comedia de las que veíamos antes⁷⁴⁶. La dificultad de distinguir, en estos casos, entre unos espectáculos y otros sólo nos confirma, una vez más, que las danzas teatrales en Roma son, hasta la llegada de la pantomima, un recurso habitual sobre las tablas y muy practicado en cualquier circunstancia, a veces, incluso, intercambiable.

3.2 LAS MIMAS Y LA DANZA

En este tipo de actuaciones ligeras las mujeres tuvieron un papel muy destacado, como es el caso de la joven mima Licinia citada anteriormente (texto 67). Muchas de estas bailarinas alcanzaron un notorio reconocimiento y se situaron entre las artistas de más alto nivel. Entre otras, podemos mencionar, por ejemplo, a Licóride, la amante de Cornelio Galo, y a una cierta Dionisia que, según el testimonio de Aulo Gelio (texto 259), cosechó grandes éxitos en época de Sila⁷⁴⁷:

(259) sed cum L. Torquatus, subagresti homo ingenio et infestiuo, grauius acerbisque apud consilium iudicum, cum de causa Sullae quaeretur, non iam histrionem eum esse diceret, **sed gesticulariam Dionysiamque eum notissimae saltatriculae nomine appellaret**, tum uoce molli atque demissa Hortensius 'Dionysia,' inquit 'Dionysia malo equidem esse quam quod tu, Torquate, ἄμιουσος, ἀναφρόδιτος, ἀπροσδιόνυσος' ("pero cuando, durante el proceso de Sila, L. Torcuato, hombre desagradable y de carácter paleta, le atacó gravemente y con crueldad ante la asamblea de los jueces, y no sólo le llamó histrión, **sino que le dio, incluso, el nombre de Dionisia, la conocidísima mima y bailarina**, entonces Hortensio le respondió con una voz suave y calmada: «¿Dionisia? Prefie-

⁷⁴⁶ Es decir, escenas que contienen un número significativo de danzas y actuaciones acrobáticas como las de los textos (247-251). Las únicas representaciones que podemos descartar, por la fecha de composición del poema, son las piezas pantomímicas, posteriores a este momento.

⁷⁴⁷ Una extensa lista de los nombres de las mimas más conocidas en la Antigüedad puede encontrarse en S. PEREA (2004: 28-30). En este elenco se incluyen, además, algunas de las mujeres pantomimas sobre las que hay constancia.

ro ser Dionisia que lo que tú eres, Torcuato, contrario a las musas, contrario a Adrodita y contrario a Dioniso»”, Gell. 1,5,3)⁷⁴⁸

Libres de máscara, estas mujeres participaban activamente en las obras de mimo y otros espectáculos menos dramáticos, donde destacaban, sobre todo, gracias a sus habilidades en el baile. Aunque el estilo de la mayoría podía ser comparable al de algunas prostitutas o *puellae gaditanae*, había también mimas menos sensuales, especializadas en un tipo de baile más acrobático y paródico, como la figurilla que reproduce Bieber (1939: 640), caracterizada por un vestido corto, sombrero puntiagudo, grandes casca- beles colgando de las telas y un *scabellum* que le ayudaba a marcar el ritmo de la música (Figura 23):



Figura 23. Fotografía de la denominada *mima saltatricula*. Imagen tomada del artículo de M. Bieber (1939: 640).

⁷⁴⁸ Nótese que Aulo Gelio utiliza aquí el término *gesticularia* para referirse a la bailarina, un epíteto que, dada la insistencia en el dominio del gesto, sólo podría aplicarse a una mujer pantomima. Este uso es, por tanto, una contaminación más propia de la época de Gelio, cuando casi todas las bailarinas imitan ya el estilo de este drama danzado.

Las mimas eran, por lo general, jóvenes profesionales que habían adquirido un tipo de formación más o menos reglada pues, aunque no existen menciones a una escuela en concreto, sus epitafios suelen incluir alusiones a dicha ocupación⁷⁴⁹. Además, algunas inscripciones recogen el título de *sociae mimae*, lo que invita a pensar en asociaciones paralelas a las que se daban entre los profesionales masculinos (Webb 2002: 292).

La mayoría de ellas empezaba su carrera en la infancia y no solía alargarla demasiado⁷⁵⁰, a excepción, quizás, de la famosa *emboliaria* Galeria Copiola (texto 270) que, a petición del público, actuó aún dos veces tras su retirada, una de ellas con más de cien años⁷⁵¹:

(270) Galeria Copiola emboliaria reducta est in scaenam C. Poppaeo Q. Sulpicio cos. ludis pro salute Diui Augusti uotiuus annum **CIIII agens**; producta fuerat tirocinio a M. Pomponio aedile plebis C. Mario Cn. Carbone cos. ante annos XCI, a Magno Pompeio magni theatri dedicatione anus pro miraculo reducta (“la artista de intermedios Galeria Copiola fue llamada de nuevo a la escena **con ciento cuatro años** en los juegos votivos celebrados durante el consulado de Gayo Popeo y Quinto Sulpicio por la salud del divino Augusto; había sido presentada como debutante por el edil de la plebe Marco Pomponio noventa y un años antes, en el consulado de Mario y Carbón, y había sido llamada otra vez por Pompeyo, ya de mayor y como algo extraordinario, en la inauguración del gran teatro”, Plin. *nat.* 7,158)

⁷⁴⁹ Sobre la formación de estas mujeres y el calificativo de *docta*, *vid. supra* § IV.2.2.2. Por otro lado, algunos autores, como A. BAUDOT (1973: 21), mencionan también, por ejemplo, al cantor Tigelio Hermógenes como maestro de mimas (Hor. *sat.* 1,10,90-91). Sin embargo, es más probable que sus discípulas aprendieran a tocar instrumentos antes que interpretar o bailar.

⁷⁵⁰ El epitafio de la joven Julia Némesis, de nueve años, nos indica que ya entonces era considerada una profesional de la danza y la actuación (CIL 06, 10143).

⁷⁵¹ Cf. M. VESTERINEN (2007: 112-113), J. H. STARKS JR (2008: 124) y R. WEBB (2002: 292).

3.2.1 Los juegos de Flora

En un ambiente relajado y primaveral, las *Floralia* constituyeron, desde bien temprano⁷⁵², un escenario ideal para las exhibiciones de mimo (Beacham 1991: 129) y fueron las mujeres quienes más destacaron con sus provocativas representaciones, dada la vinculación de la diosa Flora con la propia Venus y, en definitiva, con todo el universo femenino⁷⁵³.

Según explica Wiseman (1999: 195), había que contar con espectáculos muy variados para poder entretener al público los cinco días que duraba este festival -desde el 28 de abril hasta el 2 de mayo-, de manera que las representaciones de *mimae* adquirieron un peso significativo. Estas actuaciones tenían lugar en escenarios improvisados y se presentaban ante un público variado, sin exclusión de ninguna clase social. Además, las piezas se caracterizaban por su naturaleza licenciosa que, según algunos, apuntaba hacia lo “anormal” y lo transgresor, como un juego en el que se daba la vuelta a las tradiciones en medio de la risa, la euforia y la liberación; en resumidas cuentas, una exhibición, según recuerda Ovidio (texto 271), en total consonancia con el espíritu festivo de quienes las presenciaban (Cicu 1988: 29-30):

(271) quaerere conabar quare lasciua maior / his foret in ludis liberiorque iocus; / sed mihi succurrit numen non esse seuerum, / aptaque deliciis munera ferre deam. / tempora sutilibus cinguntur tota coronis, / et latet iniecta splendida mensa rosa; / **ebrius incinctis philyra conuiua capillis / saltat, et imprudens utitur arte meri;** / ebrius ad durum formosae limen amicae / cantat, habent unctae mollia certa comae (“intenté preguntar por qué en estas fiestas hay una mayor lascivia y un juego más libertino; pero se me ocurrió que esta divinidad no era severa y los regalos que se le ofrecen a la diosa son aptos para los placeres. Todas las sienes se ciñen con coronas cosidas y la magnífica mesa se oculta bajo las rosas esparcidas; **el borracho baila con sus cabellos atados de**

⁷⁵² Aunque siempre hubo espectáculos asociados a esta fiesta, los *ludi florales* sólo se regularizaron a partir del año 173 a. C., momento en que adquirieron un carácter anual. De hecho, L. CICU (1988: 31) asegura que tanto el mimo improvisado de los siglos III y II a. C. como el posterior “mimo dramático”, estuvieron siempre ligados a la celebración de las *Floralia*.

⁷⁵³ Sobre estas cuestiones cf. S. PEREA (2004: 21), acerca de la relación de Flora y su fiesta con el ámbito específico de la prostitución.

tilo festivo y se sirve, inconsciente, del arte del vino; el borracho canta ante el duro umbral de su hermosa amiga, las dulces guirnaldas sujetan su perfumado pelo”, Ov. *fast.* 5,331-340)

Según parece, las intérpretes podían llegar a desnudarse en público, como si fueran vulgares prostitutas bailando⁷⁵⁴, provocando así la indignación de los ciudadanos más tradicionales, al superar los límites del decoro⁷⁵⁵. Wiseman (1999: 198-200) cree posible encontrar argumentos y mitos relacionados con las celebraciones de los *Lares Praetextites* (del 1 de mayo) o con leyendas fundacionales de la ciudad de Roma, como la de Clelia y Porsena o la de Hércules y las mujeres en el Aventino⁷⁵⁶, todas ellas con escenas apropiadas para los desnudos de las protagonistas⁷⁵⁷.

En este sentido, varios autores refieren anécdotas sobre Catón y su pudor ante semejantes espectáculos. Mientras Séneca (Sen. *epist.* 97,8) recuerda que, estando sentado Catón, el pueblo ni siquiera se atrevía a pedir a las mimas que salieran a escena, Valerio Máximo (texto 272) cuenta que los espectadores se avergonzaban de su propio comportamiento cuando Catón estaba presente. Sólo cuando el de Útica se marchó del teatro, volvieron a solicitar la actuación de las jóvenes:

(272) eodem ludos Florales, quos Messius aedilis faciebat, **spectante populus ut mimae nudarentur postulare erubuit.** quod cum ex Fauonio amicissimo

⁷⁵⁴ Ovidio, en este mismo pasaje (5,347-354), hace referencia a una *turba meretricia* y añade que Flora no es de las que llevan coturnos, probablemente por el tipo de actuaciones mímicas que patrocinaba. Marcial (1,35,8-9) y Juvenal (6,250) también insinúan una vinculación entre las bailarinas y el gremio de la prostitución.

⁷⁵⁵ Más adelante tendremos ocasión de analizar los mecanismos que rigen la moral de los romanos con respecto a la práctica del baile en contextos públicos y privados, factores que afectan tanto al bailarín como al propio espectador. Vid. *infra* § VIII.

⁷⁵⁶ La primera de estas historias narra cómo la romana Clelia escapó del lado de Porsena cruzando el Tíber a nado y de qué manera logró que éste liberara al resto de jóvenes capturadas por los etruscos. En cuanto al mito de Hércules, el relato explica la fundación del Ara Máxima como venganza del héroe contra las mujeres que no le habían dado de beber en el Aventino (Prop. 4,9).

⁷⁵⁷ Por su parte S. PEREA (2004: 22-23) considera que, al menos a partir del s. II d. C., las historias representadas por estos mimos eran algo más obscenas y truculentas, dada la noticia de que, en tiempos de Heliogábalo, los adulterios mímicos debían consumarse de verdad sobre las tablas (Hist. Aug. *Heliog.* 25,5). De todos modos, es más que probable que los argumentos fuesen variando según las regiones y las modas de cada momento.

sibi una sedente cognosset, discessit e theatro, ne praesentia sua spectaculi consuetudinem impediret. quem abeuntem ingenti plausu populus prosecutus priscum morem iocorum in scaenam reuocauit, confessus plus se maiestatis uni illi tribuere quam sibi uniuerso uindicare (“una vez que presenciaba él mismo los Juegos Florales organizados por el edil Mesio, **a la gente le dio vergüenza pedir que las mimas se desnudasen**. Cuando Catón lo supo por boca de su gran amigo Favonio, que estaba sentado a su lado, se alejó del teatro para que su presencia no impidiera la costumbre del espectáculo. El público elogió con un gran aplauso al que se marchaba y volvió a llamar a escena la antigua costumbre de las chanzas, manifestando así que le otorgaba más respeto a él sólo que todo el que se tenía a sí mismo”, Val. Max. 2,10,8)

Por supuesto, más allá del pudor *pacato* de Catón, estos actos continuaron celebrándose gracias al marco religioso del festival y a la antigüedad de los mismos (*consuetudinem / priscum morem*). Por eso sin duda Cicerón promete involucrarse activamente en la organización de los *ludi* mientras sea uno de los ediles (Cic. Verr. 2,5,36)⁷⁵⁸. Y es que, aunque no es lo mismo organizar unos juegos que pagar por actuaciones indecorosas, este tipo de espectáculos eran tan del agrado del público que reportaban enormes beneficios a quienes los patrocinaban.

Para los autores cristianos, lógicamente, ésta era una de las fiestas más indecentes y propias de las costumbres paganas. Lactancio explica sus orígenes vinculándolos a una prostituta (Lact. inst. 1,20,6), Arnobio se pregunta cómo la diosa puede aceptar este tipo de exhibiciones como parte de sus ofrendas (texto 261) y el propio Agustín (texto 273) se escandaliza del comportamiento del público en estas celebraciones:

(273) horum plane florum non terra fertilis, non aliqua opulens uirtus sed illa dea flora digna mater inuenta est, **cuius ludi scenici tam effusio et licentior turpitudine celebrantur**, ut quiuis intellegat, quale daemonium sit, quod placari aliter non potest, nisi illic non aues, non quadrupedes, non denique sanguis humanus sed multo scelestius pudor humanus tamquam immolatus intereat (“seguramente, no se ha considerado madre digna de estas flores, ni la tierra fértil ni

⁷⁵⁸ Esta actitud de Cicerón es una de las cosas que más sorprenden a Agustín cuando reflexiona sobre la naturaleza de los Juegos Florales (Aug. cons. evang. 1,33,55). Cf. T. P. WISEMAN (1999: 197).

ninguna rica virtud, sino aquella diosa Flora, **cuyos juegos escénicos celebran con una vulgaridad tan desenfrenada y licenciosa** que cualquiera puede entender el tipo de demonio que es, ya que no pueden aplacarla ni con aves ni con cuadrúpedos ni siquiera con sangre humana, sino con un sacrificio mucho más criminal, que es aquel en el que se inmola el pudor humano hasta perderlo”, Aug. *epist.* 91,5)

Sea como fuere, los mimos de las *Floralia* no constituyen un espectáculo menor destinado a rellenar los interludios de las piezas, sino que ellos mismos se sitúan en el centro de los festivales, como representaciones cerradas con argumento dramático. Elementos indispensables en el desarrollo de los *ludi Florales*, estas obras estaban todavía vinculadas a la esfera de lo religioso y, aunque licenciosas o desenfrenadas, parecieron contar con el apoyo de las instituciones, al menos hasta la expansión del Cristianismo. Justamente por ello, algunos estudiosos han definido la fiesta de Flora como una “sacralización de la femineidad a través de las representaciones” (Perea 2004: 22), un mecanismo espectacular por el cual las mimas podrían compararse con las sacerdotisas de la propia diosa.

3.2.2 Danza acuática

En época de la dinastía Flavia y coincidiendo con el máximo esplendor de los espectáculos romanos a todos los niveles, tenemos noticia de un nuevo tipo de actuaciones que, sobre todo en el Coliseo y el estanque de Augusto⁷⁵⁹, combina elementos de la pantomima con las naumaquias y cazas acuáticas (Berland-Bajard 2006: 99-148). En estos casos, como sería de esperar, los mitos representados se ajustan perfectamente al medio marino, ya sea porque narran historias desarrolladas en ese ambiente como, por ejemplo, la de Hero y Leandro⁷⁶⁰ (texto 274), o porque, simplemente, evocan a los más conocidos personajes del mundo acuático, es decir, Nereidas, Tritoneas o el propio Neptuno (texto 275). Es el poeta Marcial el que da noticia de estas actuaciones

⁷⁵⁹ Para la discusión del lugar exacto en donde tuvieron lugar las escenografías acuáticas cf. A. BERLAN-BAJARD (2006: 126-127), K. M. COLEMAN (1993: 62-65) y (2006: 213).

⁷⁶⁰ En el mito, el joven Leandro atravesaba todas las noches a nado el canal del Helesponto guiado por la lucecilla que Hero dejaba encendida hasta que, una noche, la tormenta apagó la vela y Leandro, desorientado, murió ahogado.

en sus epigramas dedicados a la inauguración del anfiteatro (80 d. C.), concretamente en una sección en la que parecen agruparse los espectáculos de tipo acuático:

(274) cum peteret dulces audax Leandros amores / et fessus tumidis iam premeretur aquis, / sic miser instantes adfatus dicitur undas: / 'Parcite dum propero, mergite cum redeo' ("cuando el intrépido Leandro se dirigía hacia su dulce amor y, agotado, ya estaba cubierto por las aguas desbordadas, así se cuenta que habló el desdichado a las olas apremiantes: «respetadme a la ida, hundidme a la vuelta»", Mart. *epigr.* 25b,1-4)⁷⁶¹

(275) **lusit Nereïdum docilis chorus aequore toto** / et uario faciles ordine pinxit aquas. / Fuscina dente minax recto fuit, ancora curuo: / credidimus remum credidimusque ratem, / et gratum nautis sidus fulgere Laconum / lataque perspicuo uela tumere sinu. / Quis tantas liquidis artes inuenit in undis? / Aut docuit lusus hos Thetis aut didicit ("**danzó por todo el estanque un hábil coro de Nereidas y adornó las aguas propicias con sus formas variadas**. Hubo un tridente amenazador con la punta derecha y un ancla con la curvada; nos convenció el remo y nos convenció la balsa, vimos brillar la constelación de los Lacónios, tan querida para el marinero, y vimos desplegar velas inmensas con un pliegue clarísimo. ¿Quién ha inventado todos estos artificios para las aguas limpidas? O fue Tetis la que enseñó esta danza o ella misma la aprendió", Mart. *epigr.* 26,1-8)⁷⁶²

Nos encontramos ante dos ejemplos distintos de exhibición coreográfica: el primer epigrama nos presenta el recorrido de Leandro por las aguas y su muerte como episodio central, lo que sería seguramente un ejercicio de natación adornado de pequeñas

⁷⁶¹ A. BERLAN-BAJARD (2006: 100-101) alude, también, a otro texto de Frontón (Aur. Fronto p. 47v.d.H.) que menciona esta misma *fabula histrionibus celebrata* y describe, a continuación, el recorrido habitual de Leandro nadando.

⁷⁶² Para un recorrido por la iconografía que refleja por su parte la existencia de actuaciones similares a las que describe Marcial cf. A. BERLAN-BAJARD (2006: 103-128).

frases, poses y figuras semi-mimadas por parte del protagonista⁷⁶³. Berland-Bajard (2006: 100) se plantea la posibilidad de que hubiera un artista fuera del agua representado el personaje de Hero (*dulces amores*) y que le diera la réplica a su *partenaire*. Las dificultades de declamar un texto en semejantes circunstancias y la complicada acústica del anfiteatro invitan a pensar en que se trata, más bien, de una especie de pantomimos que dominan el gesto por encima del discurso.

La segunda composición, en cambio, describe el desarrollo de un auténtico ballet acuático que, por la destreza de sus integrantes (*docilis*), la alusión directa a personajes femeninos (*Nereïdum, Thetis*) y su participación en lo que podría compararse con un coro mitológico (*chorus*), evoca, sin duda, dos de las actividades típicas de las Ninfas de las aguas, es decir, la natación y la danza (Coleman 2006: 212). En este caso no existe un verdadero argumento para la puesta en escena pero el virtuoso movimiento de las jóvenes bailarinas y sus dibujos comparables a lo que hoy sería un número de natación sincronizada, son suficientemente interesantes para atraer las miradas de un público que busca deslumbrarse con la novedad de cada día⁷⁶⁴.

Las Nereidas no sólo bailan y hacen figuras individuales como las que acostumbran a ejecutar los pantomimos (σχῆμα)⁷⁶⁵, sino que además se coordinan armoniosamente para mostrar al público distintos motivos relacionados, justamente, con el entorno marítimo de la celebración (un tridente, un ancla, un remo, las velas de un barco y la propia constelación de los marineros) y es esta capacidad de conjunto la que más impacta a los espectadores y al propio Marcial.

En líneas generales podemos hablar, por tanto, de dos espectáculos diferentes y compensados por los rasgos distintivos de cada uno (una actuación en solitario frente

⁷⁶³ K. M. COLEMAN (1993: 62-63) propone la lectura de este epigrama junto con el precedente, de sólo un dístico, en el que se relata la magnanimidad del César al salvar a Leandro de la ola. Éste es, sin duda, un dato más para pensar que los versos relatan el desarrollo de un espectáculo protagonizado por criminales a los que salvar o condenar en base a su actuación.

⁷⁶⁴ No hay que insistir en el éxito de estas representaciones tan parecidas a los mimos de los juegos Florales (§ VII.3.2.1). Es más que probable, además, que en estos casos también se tratase de bailarinas desnudas que ejecutaran, en parte, movimientos sensuales y provocativos. Cf. K. M. COLEMAN (1993: 64) y (2006: 213-214), que cita en ambos casos la condena de Juan Crisóstomo en su *Homilía VII sobre San Mateo* (PG 57,80) hacia este tipo de *striptease* a nado tan aparentemente habituales en su época.

⁷⁶⁵ *Vid. supra* § VII.2.2 (texto 255).

a una coreografía de conjunto⁷⁶⁶) pero que comparten un elemento común aparte del contexto acuático⁷⁶⁷: el empleo del gesto histriónico y del movimiento como parte indispensable para la actuación, así como su contenido mitológico centrado en episodios breves, es decir, dos de las principales características del género pantomímico, son importados a estos nuevos escenarios y configuran, a su vez, un nuevo modelo de actuación, adaptado a las exigencias del público y las ventajas de los medios.

Este llamativo género ha sido denominado en ocasiones *hydromime* (Berlan-Bajard 2006: 144-148), un término que nos parece correcto, dada la versatilidad y variedad de los dramas menores en este mismo período⁷⁶⁸: a medio camino entre el mimo y la pantomima, estos “hidromimos” encarnan a la perfección la búsqueda del máximo nivel de espectacularidad escénica.

4. ARTISTAS EN LA CALLE

A partir de la época helenística, los artistas callejeros conformaban un colectivo habitual en todos los ambientes y, aunque no contaban con un estatus reconocido, ofrecían actuaciones que no dejaban indiferente al auditorio (Milanezi 2004: 183-188). Desde el foro hasta los barrios bajos, las plazas y mercados constituyen un punto de encuentro habitual entre los romanos, donde cabe cualquier exhibición improvisada.

Estos intérpretes ambulantes compartían público con los actores de teatro y llegaban, incluso, a convertirse en un verdadero incordio para ellos pues, por la simpleza de sus actuaciones y el “inexistente” valor artístico de sus espectáculos, practicaban una competencia desleal. El desprecio que sentían los profesionales serios hacia estos rivales lo refleja, por ejemplo, Terencio en el Prólogo de la *Hecyra* (texto 276), cuando

⁷⁶⁶ Además, mientras que el primero parece una pieza en sí misma, el segundo se presenta como un interludio de contenidos más ligeros.

⁷⁶⁷ K. M. COLEMAN (2006: 212-213) insiste, además, en que ambos espectáculos tuvieron que haberse celebrado de noche, dada la importancia de la vela en el mito de Leandro, por un lado, y la manera con la que brillan (*fulgere*) las estrellas de la constelación dibujada por las Nereidas, por el otro.

⁷⁶⁸ Sobre la dificultad de categorizar otros géneros complejos similares a éste, como el mimo del Juicio de Paris (texto 263), *vid.* § VII.2.3.3.

confiesa que tuvo que suspender la representación de su obra, entre otras cosas, por culpa de un funámbulo que deslumbraba con su arte a los espectadores:

(276) cum primum eam agere coepi, pugilum gloria / (**funambuli eodem accessit expectatio**), / comitum conuentus, strepitus, clamor mulierum / fecere ut ante tempus exirem foras (“cuando la primera vez empecé a representarla, la fama de unos púgiles -**a lo que se añadió el deseo de ver a un acróbata**-, la aglomeración de los asistentes, el bullicio, el griterío de las mujeres, hicieron que abandonara la escena antes de tiempo”, Ter. *Hec.* 33-36)

Los números de estos artistas callejeros tenían lugar a las puertas de circos y teatros, delante de las termas, de las tabernas e, incluso, de un templo⁷⁶⁹. Algunos proporcionaban espectáculos vistosos, basados, sobre todo, en las acrobacias y la prestidigitación (de ahí el calificativo griego de θαυμαστοί) pero había muchos otros que se especializaron en determinadas técnicas coreográficas para aplicarlas a sus demostraciones. En la *Cena de Trimalción* (texto 277), por ejemplo, los comensales asisten a un curioso cuadro en el que un niño trepa por una escalera mientras baila una serie de canciones, como si se tratase de una pantomima, una actuación que, a puerta cerrada, debía resultar todavía más llamativa, pero que parece traída directamente de las calles:

(277) petauristarii autem tandem uenerunt. baro insulsissimus cum scalis constitit puerumque iussit per gradus et in summa parte **odaria saltare**, circulos deinde ardentes transire et dentibus amphoram sustinere. mirabatur haec solus Trimalchio dicebatque ingratum artificium esse (“entraron, entonces, unos equilibristas. Un bobo sosísimo se colocó con una escalera y ordenó a un niño que **bailara unas canciones** a lo largo de los peldaños y en la parte de arriba, que luego atravesara unos aros ardientes y que sujetara un ánfora con los dientes. El único que admiraba esto era Trimalción, que hablaba de lo ingrato que era ese arte”, Petron. 53,11-12)

Mientras más espectacular es la exhibición, más se complace a los espectadores -por lo general, de baja condición social- que disfrutan de estas actuaciones visuales, sin excesivas pretensiones intelectuales (Perea 2004: 26-28). En esta misma línea,

⁷⁶⁹ Véanse, por ejemplo, las famosas *circulatrices* que se exhibían en estas circunstancias. *Vid. infra* § V.2.1.

Apuleyo (texto 278) relata el desarrollo de una danza acrobática representada en Atenas, un espectáculo de contorsionismo que, por sus características visuales y sus paralelos culturales con otras regiones y épocas, podemos considerar paradigmático. En él un niño de corta edad parece trepar por una lanza ejecutando una danza de movimientos tan flexibles (*eneruam et exossam saltationem*) que recuerdan a los de una serpiente tallada en el mango:

(278) et ecce pone lanceae ferrum, qua baccillum inuersi teli ad occipitium per ingluuiem subit, **puer in mollitiem decorus insurgit inque flexibus tortuosis eneruam et exossam saltationem explicat cum omnium qui aderamus admiratione:** diceres dei medici baculo, quod ramulis semiampulatis nodosum gerit, serpentem generosum lubricis amplexibus inhaerere (“y he aquí que por debajo del hierro de la lanza, por donde se alza el bastón detrás del arma, a través del mango hasta la punta, **trepa un elegante niño con agilidad y entre curvas sinuosas exhibe una danza sin nervios ni huesos, en medio de la admiración de todos los que estábamos presentes:** habrías dicho que era la ilustre serpiente que está grabada en el báculo nudoso de ramas semipodadas que lleva el dios médico, con sus resbaladizos anillos”, Apul. *met.* 1,4)

Entre los espectáculos favoritos del público habría que destacar el de los *uentilatores*, malabaristas especializados en el manejo de las armas que deslumbran a los espectadores lanzándolas por los aires y haciendo todo tipo de movimientos asombrosos. Según Slater (2002: 320-327), estos artistas se parecen a los *pilarii*, que se exhiben con pelotas⁷⁷⁰, pero sus intervenciones son mucho más arriesgadas, por las características del objeto manejado. Por referencias literarias, sabemos que estas piezas tienen una presencia notable en los escenarios latinos pero, si de verdad hay un texto que refleja a la perfección la actividad del *uentilator*, éste es un epigrama de Marcial (texto 279) que describe el recorrido del escudo y el dominio virtuoso del protagonista al lanzarlo y recogerlo:

(279) summa licet uelox, Agathine, pericula ludas, / **non tamen efficies, ut tibi parma cadat.** / nolentem sequitur, tenuisque reuersa per auras / uel pede uel tergo, crine uel ungue sedet; / lubrica Corycio quamuis sint pulpita nimbo /

⁷⁷⁰ Es Quintiliano el que pone las dos especialidades al mismo nivel cuando habla de la agilidad no reflexiva y la compara con la actividad de estos prestidigitadores (*inst.* 10,7,11).

et rapiant celeres uela negata Noti, / securos pueri neglecta perambulat artus, /
 et nocet artifici uentus et unda nihil. / Ut peccare uelis, cum feceris omnia, falli /
 non potes: arte opus est, ut tibi parma cadat (“te puedes permitir, Agatino, actuar,
 veloz, en medio de grandes peligros, pero aun así **no consigues que se te caiga
 el escudo**. Te sigue sin querer y, girando ligeramente por los aires, se posa en el
 pie o en la espalda, en el pelo o en la uña; aunque el escenario esté deslizante por
 la lluvia de Córico y los rápidos Notos se lleven consigo los toldos que no les
 fueron concedidos, el escudo recorre despreocupado los miembros tranquilos
 del muchacho y ni el viento ni el agua perjudican en nada al artista. Incluso
 cuando quieras equivocarte, aunque lo intentes por todos los medios, no puedes
 fallar: se necesita una técnica para que se te caiga el escudo”, Mart. 9,38,1-10)

En este caso concreto, la actuación descrita consiste únicamente en el virtuosismo de lanzar el escudo por los aires y recogerlo de distintas maneras (*tenuisque reuersa per auras uel pede uel tergo, crine uel ungue sedet*): no incorpora ningún tipo de escenas danzas como acompañamiento para la acrobacia. Este elemento pudo haber sido, sin embargo, mucho más habitual de lo que se cree ya que aporta, sin duda, una armonía a los gestos y un recorrido coreográfico que pulen los movimientos del *uentilator* y enriquecen la totalidad del espectáculo. En los siguientes versos (texto 280), también de Marcial, se habla de unos niños (*turba, puer*) que bailotean (*insultet*) a lomos de un toro mientras emulan el desarrollo de un duelo armado (*uentilat arma*):

(280) aspice quam placidis **insultet turba** iuuencis / et sua quam facilis pondera taurus amet. / Cornibus hic pendet summis, uagus ille per armos / currit et **in toto uentilat arma boue**. / At feritas immota riget: non esset harena / tutior et poterant fallere plana magis. / **Nec trepidant gestus**, sed de discrimine palmae / securus puer est sollicitumque pecus (“mira cómo **baila la muchedumbre** sobre los mansos novillos y cómo el toro acoge su peso con tranquilidad. Éste cuelga de la punta de los cuernos, aquel recorre los lomos y **lanza sus armas por los aires a lo largo de todo el buey**. Pero su fiereza se mantiene intacta: la arena no sería más segura y caerían con más probabilidad en tierra firme. **Y tampoco oscilan sus gestos**, sino que el niño está seguro de recibir la palma, mientras que el animal permanece en alerta”, Mart. 5,31,1-8)

Ante la destreza de estos niños que interpretan como verdaderos *uentilatores*, Slater (2002: 321-323) se pregunta si se trata de mimos profesionales o si, por el contrario, son unos jóvenes participantes de las *Iuuenalia* que realizan estas danzas y acrobacias en un contexto similar al del *Lusus Troiae*. En cualquiera de los dos casos, es indudable su habilidad a lomos del animal y la exactitud de los movimientos realizados (*nec trepidant gestus*) ya que, sean quienes sean, estos artistas no sólo dominan el arte de la esgrima sino que la combinan con las acrobacias sobre el toro y las espectaculares composiciones de gestos y poses más propios de la pantomima. Presuponemos, pues, una determinada formación en danza por parte de estos personajes, lo que eleva la calidad de los números haciéndolos más estilizados y menos mecánicos⁷⁷¹. Con el perfeccionamiento de la técnica, las actuaciones acrobáticas se van depurando y acaban incluyendo un tipo de danzas similares a los ejercicios de pírrica que resultan, indirectamente, muy gratas para los espectadores; y es que el movimiento arriesgado, si es armonioso y bello, se vuelve todavía más asombroso.

La danza contribuye a incrementar la naturaleza espectacular de los números integrados en los grandes festivales, cada vez más técnicos pero con escasa complejidad dramática, características que responden a la demanda de un público saturado de días de fiesta y a los ambiciosos proyectos de los patrocinadores. Buena prueba de todo ello son los versos de Claudiano (texto 281) que, en pleno s. IV, reconoce la abundancia y variedad de actuaciones (mimos, payasos, actores, acróbatas, músicos y artistas en el agua) ofrecidas por las autoridades romanas y muy apreciadas por el auditorio (*nostra dulcedine*). En el caso que aquí nos interesa, destacamos, una vez más, la presencia de la danza (*librato figat saltu*) como culminación de una actuación acrobática:

(281) nec molles egeant nostra dulcedine ludi: / qui laetis risum salibus
mouisse facetus, / qui nutu manibusque loquax, cui tibia flatu, / cui plectro pul-
sanda chelys, qui pulpita socco / personat aut alte graditur maiore cothurno, / et
qui magna leui detrudens murmura tactu / innumeras uoces segetis moderatus
aenae / intonet erranti digito penitusque trabali / uecte laborantes in carmina

⁷⁷¹ M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2000: 506) habla, incluso, de práctica pantomímica y compara la actividad de estos acróbatas con la de dos *uentilatores* que mencionan Séneca y Frontón y cuya actividad comparan con un tipo de retórica falsa: mientras el primero (*epist.* 117,25) habla de unas *lusoria arma*, el segundo (Fronto p. 156,8v.d.H.) dice que un bailarín danza (*ludere*) con pequeñas armas (*parmulam uentilare neque hastulis histrionis ludere*).

concitet undas, / uel qui more auium sese iaculentur in auras / corporaque aedificent celeri crescentia nexu, / quorum compositam **puer amentatus in arcem / emicet et** uinctu plantae uel cruribus haerens / **pendula librato figat uestigia saltu** (“y que los agradables juegos no estén faltos de aquellos entretenimientos que nos son gratos: el chistoso que provoca la risa con sus agudezas jocosas, el que habla por señas y con las manos, el que toca la flauta con un soprido, el que pulsa la lira con el plectro, el que actúa en el escenario con sandalias o camina más alto con los coturnos y el que, emitiendo profundos sonidos con su toque ligero, hace entonar los diversos tonos por un plantel de tubos de bronce y, con su dedo errante que se hunde en la dura palanca, levanta ondas que producen melodías, o éstos que se lanzan por los aires a la manera de las aves y construyen un castillo humano con rápida disposición donde, una vez formado, **salta un niño proyectado hacia la cima** y, sujeto por el pie o agarrado por las piernas, **va dejando huellas inestables con una danza oscilante**”, Claud. 17,311-324)

Tal vez por su propia simpleza, pero también por el favor del público, los números de acrobacia y malabares son los únicos en sobrevivir a los nuevos tiempos: cuando, dos siglos después, el *Concilio Trullano* (691 / 692) prohíbe los espectáculos de danza escénica, los saltimbanquis, acróbatas y exhibicionistas callejeros continúan amenizando al público a menor escala, con un tipo de actuación que apenas ha variado desde sus orígenes (Sorell 1994: 19-20).

5. TEATRO DE BANQUETE: ENTRETENIMIENTOS EN LA COMISSATIO

En todos los ámbitos de la vida privada en Roma, las formas de diversión y espectáculo fueron siempre muy similares. Aunque esta afirmación requiere ser matizada, lo cierto es que las cenas lujosas de los aristócratas y los humildes encuentros en una taberna ofrecen elementos comunes, como por ejemplo las actuaciones de danza como parte de los *acroamata* (Weeber [2004] 2005: 38-40).

En un principio, el término ἀκρόαμα hace referencia a los placeres que deleitan al oído pero, con el paso del tiempo y sobre todo a partir del período helenístico, la palabra amplía su significado hasta abarcar, mediante un proceso de metonimia, todas las

formas de espectáculo que suelen estar asociadas al simposio, incluidas aquellas que privilegian la vista por encima del oído (Milanezi 2004: 184-186).

El momento de la sobremesa (*comissatio*) es, sin duda, el más apropiado para lo que algunos han denominado *dinner theater* (Jones 1998: 185-194). Los asistentes al festín se deleitan con variedades y entretenimientos de toda índole mientras beben y charlan en un ambiente distendido. Estos espectáculos varían según el poder adquisitivo de cada casa y los intereses de los patrocinadores⁷⁷², por lo que no es posible hablar de un tipo de actuación estandarizada. La menos costosa y más básica, la interpretación de un solo instrumentista, es la que más agrada a la mayoría de los comensales pues, como relata Marcial (texto 282), y a diferencia de otros casos, se plantea como un tenue hilo musical que no interrumpe la conversación⁷⁷³:

(282) parua est cenula – quis potest negare? –, sed finges nihil audiesue fictum
/ et uoltu placidus tuo recumbes; / nec crassum dominus leget uolumen / nec
de Gadibus inprobis puellae / uibrabunt sine fine prurientes / lasciuos docili
tremore lumbos; / **sed quod nec graue sit nec infacetum, / parui tibia Cond-**
yli sonabit (“la cenita es escasa -¿quién lo puede negar?-, pero no inventarás na-
da ni escucharás mentiras y te puedes recostar tranquilo sobre tu rostro; el anfitrión no va a leer un gordo volumen **ni las niñas de la obscena Gades agitarán sus lascivas curvas en ese dócil contoneo que provoca quemazones sin fin;**
al contrario, lo que no es profundo pero tampoco sin gracia: sonará la flauta del pequeño Cándilo,” Mart. 5,78,22-30)

Aparte de las interpretaciones musicales, la mayoría de las especialidades son importadas del mundo teatral, por lo que, para adaptarse a un escenario privado, deben tener en cuenta las características del contexto simposiaco y, sobre todo, las exigencias de un público distinto. Así, son habituales las escenas de un cierto virtuosismo -acró-

⁷⁷² J. H. D'ARMS (1999: 301) considera los banquetes instrumentos de poder, pero también medios de auto-representación de la propia aristocracia, de ahí los intentos de agasajar a los invitados no sólo con la comida sino también por medio de los espectáculos.

⁷⁷³ Sobre los entretenimientos de los banquetes cf. CH. MOREL ([1887] 1969: 1373-1374), P. PUPPINI (1986: 41-42), R. J. STARR (1987: 199-200), C. P. JONES (1998: 193-194), K. DUNBABIN (2004: 161-170), K. W. WEEBER ([2004] 2005: 109-118).

batas, funámbulos o θαυματοποιοί-, pero también tienen cabida otras actuaciones más provocativas y sugerentes que en privado no son tan censurables como en público.

Por su simpleza o su vulgaridad, las piezas más ligeras de la *comissatio* pueden cansar a los invitados más cultos. Es el caso de Plinio el Joven (texto 283), quien aburrido de los *cinaedi*, enanos y bufones de una cena, expresa en una carta su incomodidad al asistir a este tipo de actuaciones (*equidem nihil tale habeo*), aunque admite aguantarlas por respeto a los organizadores del banquete (*habentes tamen fero*):

(283) recepi litteras tuas quibus **quereris taedio tibi fuisse quamuis lautissimam cenam, quia scurrae cinaedi moriones mensis inerrabant**. Vis tu remittere aliquid ex rugis? Equidem nihil tale habeo, habentes tamen fero. Cur ergo non habeo? Quia nequaquam me ut inexpectatum festiuium delectat, **si quid molle a cinaedo, petulans a scurra, stultum a morione profertur**. Non rationem sed stomachum tibi narro. Atque adeo quam multos putas esse, quos ea quibus ego et tu capimur et ducimur, partim ut inepta partim ut molestissima offendant! Quam multi, cum lector aut lyristes aut comoedus inductus est, calceos poscunt aut non minore cum taedio recubant, quam tu ista — sic enim appellas — prodigia perpessus es! **Demus igitur alienis oblectationibus ueniam, ut nostris impetremus**. Vale (“he recibido esa carta tuya en la que **te lamentas por cómo te aburriste en una cena muy pomposa, porque los payasos, bailarines y enanos revoloteaban por las mesas**. ¿Quieres dejar de fruncir el ceño? La verdad es que yo no tengo nada semejante, pero soporto que alguien lo tenga. ¿Que por qué no lo tengo? Porque para nada me gusta lo inesperado y gracioso de ellos, es decir, que un **bailarín muestre un gesto delicado, que un payaso diga algo descarado o que un enano haga algo estúpido**. No te estoy explicando nada lógico, sino una cuestión de gusto. Además, piensa que hay muchos a los que les chocan todas esas cosas que tú y yo cautivamos y valoramos, a unos por inoportunas, a otros por desagradables. ¡Cuanta gente hay que, cuando entra un lector, un tañedor de lira o un cómico, reclaman su calzado o se reclinan con un aburrimiento que no es menor al que has sufrido tú con este tipo de prodigios, si es que los quieres llamar así! **Concedamos, entonces, a los goces de los demás la indulgencia que tratamos de conseguir para nosotros**”, Plin. *epist.* 9,17,1-4)

En su carta, Plinio habla del aburrimiento (*taedio*) que uno puede sentir ante la delicadeza de un bailarín (*molle a cinaedo*), el descaro de un payaso (*petulans a scurra*) o las estupideces de los enanos (*stultum a morione*), espectáculos que ni le sorprenden ni le agradan. Pero no son sólo las actuaciones en sí mismas las que causan ese hastío, sino también el tipo de conversaciones que pueden suscitar entre los invitados al banquete quienes, llevados por el entusiasmo, comentan el contenido o el nivel artístico de cada uno⁷⁷⁴. Así Horacio (texto 284), por ejemplo, se lamenta de tener que hablar de la danza del pantomimo *Lepos* (*sermo oritur, nec male necne Lepos saltet*), teniendo como tiene otros temas de conversación más interesantes para el ambiente simposiaco:

(284) sermo oritur, non de uillis domibusue alienis, / **nec male necne Lepos saltet**; sed, quod magis ad nos / pertinet et nescire malum est, agitamus, utrumne / diuitiis homines an sint uirtute beati, / quidue ad amicitias, usus rectumne, trahat nos / et quae sit natura boni summumque quid eius (“surge la conversación, no sobre fincas o casas ajenas, **ni sobre si Lepos baila bien o mal**; más bien discutimos de los que más nos concierne y que está mal pasar por alto, de si los hombres son felices por sus riquezas o por su virtud, de qué nos lleva a la amistad, si la costumbre o el bien, o cuál es la naturaleza del bien y lo mejor de esto”, Hor. *sat.* 2,6,71-76)

Las opiniones de Plinio y Horacio no responden a los intereses generales de la gente: tenemos noticia de innumerables actuaciones de dudosa moralidad y escasas cualidades escénicas que ponen de manifiesto el gusto extendido de los romanos por las variedades de segunda fila, en las que, por otro lado, la danza tiene un peso significativo⁷⁷⁵. El atractivo de estos números tiene que ver con el hecho de plantear sencillas puestas en escena que no requieren una excesiva atención por parte de los invitados

⁷⁷⁴ A este respecto son interesantes las reflexiones de Plutarco (*Quaest. Conv.* 713d) sobre la pertinencia de adaptar los espectáculos de la *comissatio* al tono del banquete, a fin de que también las conversaciones entorno a ellos tengan un mayor sentido.

⁷⁷⁵ Como veremos, también los espectáculos de pantomima alternan el escenario del teatro con el de los banquetes, donde las grandes personalidades admiran de cerca a sus protagonistas (Macr. *Sat.* 2,7,18, expone un ejemplo en el que Píades bailó el *Herculens Furens* tanto en el teatro como en un banquete privado de Augusto).

pero que contribuyen a amenizar la atmósfera del banquete⁷⁷⁶. Sonoros y llamativos, los espectáculos coreográficos pueden, además, resultar útiles a la hora de apaciguar los ánimos y calmar a los comensales en momentos de conflicto o discusión. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el relato de Petronio (texto 285), cuando, tras el enfrentamiento entre Ascilto y Hermerote, Trimalción manda llamar a la compañía de *homeristae*, unos artistas que exhiben sus habilidades con las armas siguiendo curiosas coreografías sobre textos de Homero que recitan al tiempo⁷⁷⁷:

(285) coeperat Ascylytos respondere conuicio, sed Trimalchio delectatus coliberti eloquentia 'agite' inquit 'scordalias de medio. suauiter sit potius, et tu, Hermeros, parce adulescentulo. sanguen illi fervet, tu melior esto. semper in hac re qui uincitur uincit. et tu cum esses capo, cocococo, aequae cor non habebas. **simus ergo, quod melius est, a primitiis hilares et homeristas spectemus**' ("iba Ascilto a empezar a responder al reproche, pero Trimalción, encantado con la elocuencia de su co-liberto, dijo: «Dejad de lado las disputas. A ver si es todo más agradable y tú, Hermerote, deja en paz al chavalillo. Le hierva la sangre, sé tú algo mejor. En estas cosas vence siempre el que es vencido. Y tú cuando eras un gallito, cocoricó, tampoco tenías cabeza. **Volvamos, pues, a las diversiones de antes, que es mejor, y atendamos a los homeristas**»", Petron. 59,1-3)⁷⁷⁸

Como vemos, Petronio se sirve de los espectáculos de la sobremesa como un mecanismo para estructurar el relato, reproduciendo como nadie la teatralidad indispensable para la *comissatio* en los banquetes romanos (Jones 1998: 185). En líneas generales podemos decir que la *Cena de Trimalción* constituye uno de los mejores ejemplos

⁷⁷⁶ En el caso de estos espectáculos, Plutarco (*Quaest. Conv.* 711f), sólo admite la pantomima burlesca de Batilo entre los *acroamata* del banquete, pues toda danza similar a la tragedia transmite un tono demasiado grave y, por tanto, ajeno a los intereses de este tipo de reuniones.

⁷⁷⁷ Sobre estos profesionales cf. R. J. STARR (1987). M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2000: 504-506) afirma, por su parte, que eran un tipo de *θαιματοποιοί* y no demasiado conocidos en Roma, ya que, al margen de la mención de Petronio, el resto de referencias literarias o epigráficas son de procedencia griega. Para la estudiosa, en el caso del *Satiricón*, se trata de un esnobismo más entre todas las excentricidades ofrecidas por Trimalción.

⁷⁷⁸ Ésta no es, sin embargo, la actuación preferida del anfitrión que, según confiesa un poco antes (Petron. 53,12), prefiere el entretenimiento de los *cornicines* y *petauristae* antes que cualquier otro.

de la presencia y variedad de espectáculos en los banquetes romanos⁷⁷⁹. A pesar de que, como relato literario, el evento es adornado y exagerado hasta extremos ridículos (¡incluso los esclavos parecen servir al ritmo de la música⁷⁸⁰), es innegable el hecho de que, tras el hiperbólico disfraz de las ostentaciones del patrón, se esconde una realidad más o menos similar que podemos llegar a reconstruir.

5.1 CINAEDI Y OTROS MIMOS PARA LA SOBREMESA

Los bailarines de banquete mejor documentados por la literatura latina son, sin duda, los famosos *cinaedi* quienes, más o menos desde el siglo III a. C., representan un subgénero del mimo lírico helenístico, un tipo de espectáculo burlesco y algo obsceno muy característico de los escenarios privados⁷⁸¹. Aunque también ofrecen representaciones en teatros, a modo de intermedios, lo más habitual es encontrar a los *cinaedi* en los ambientes simposíacos, donde, entremezclados con otros músicos y bailarinas, interpretan sus chanzas para deleite de un público amante de la transgresión (Duncan 2006: 124-128).

Procedentes de Egipto y otras zonas orientales del Imperio, los *cinaedi* estuvieron vinculados a los cultos de determinadas divinidades locales, donde, con sus instrumentos de percusión y el ejercicio de sus danzas, participaban en numerosas celebraciones festivas (Vesterinen 2007: 39-43). Sin embargo, el tenor de sus movimientos, caracterizados por una gestualidad explícitamente lasciva y una sexualidad ambigua⁷⁸²,

⁷⁷⁹ De hecho, en su estudio de los elementos teatrales del *Satiricón*, C. PANAYOTAKIS (1995: 52-109) dedica todo un capítulo a lo que él mismo llama *Spectaculum Trimalchionis*. Sobre la idea del banquete como espectáculo en sí mismo cf. J. H. D'ARMS (1999: 301-303).

⁷⁸⁰ Sobre los esclavos *tripudiantes* vid. *supra* § III.5 (texto 83).

⁷⁸¹ Acerca de estos personajes cf. E. SAGLIO ([1887] 1969), L. CICU (1988: 65), C. A. WILLIAMS (1999: 175-178), H. D. JOCELYN (1999: 102-113), K. DUNBABIN (2004) y M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 104-105 y 134). Sus representaciones abundan, sobre todo, en el período republicano. A partir del Principado, en cambio, aunque los espectáculos de *cinaedi* se mantienen como parte de los entretenimientos para la *comissatio*, la fama de la pantomima logra eclipsar sus atrevidas representaciones.

⁷⁸² De hecho, algunos estudiosos han asimilado los bailes cinaédicos a las denominadas “danzas jonias”, otro tipo de espectáculo basado en el movimiento obsceno del cuerpo y los gestos insinuantes, al que también Horacio hace referencia (texto 92). Comparaciones entre ambas exhibiciones pueden encontrarse en el *Stichus* de Plauto (texto 251).

hizo que muy pronto el término *cinaedus* se utilizara con sentido peyorativo⁷⁸³, como un insulto de uso corriente (como en castellano “maricón”) dirigido contra los personajes afeminados de comportamiento obsceno (Saglio [1887] 1969: 1172).

Y es que durante sus actuaciones, los *cinaedi* solían repetir una simbólica pose con las nalgas hacia afuera que provocó una rápida y fácil asimilación de su danza con las prácticas homosexuales. La evolución de su significado puede comprobarse con facilidad en determinados pasajes de Plauto:

(286) ita fustibus sum mollior magis quam ullus cinaedus (“así, a base de latigazos estoy mucho más blando que un bailarín maricón”, Plaut. *Aul.* 422)⁷⁸⁴

En este acto de la comedia, el cocinero ha recibido una somanta de palos por parte de Euclión, el viejo avaro. Congrión asegura, entonces, que se ha quedado hecho polvo después de la paliza o, más concretamente, blando, sin huesos, *mollis*. Dadas las connotaciones homosexuales de este adjetivo (*mollis* es también “delicado”), el personaje establece así un juego de palabras comparándose con un *cinaedus*, no sólo por la flexibilidad (*mollitia*) de estos bailarines, sino también por su carácter afeminado, dos conceptos que se expresan con una misma palabra. Por otro lado, además, el cocinero menciona el uso de un instrumento (*fustis*)⁷⁸⁵ que nos evoca, de nuevo, la actuación de estos curiosos bailarines pues, como asegura Dunbabin (2004: 163-166), los *cinaedi* se sirven de una especie de bastones con los que se propinan golpes ligeros a lo largo de la actuación⁷⁸⁶. Así se observa claramente en la Figura 24, donde unos jóvenes semidesnudos, con sombreros puntiagudos y abultado trasero sujetan estos palos:

⁷⁸³ Sobre las confusiones que han generado estos usos metonímicos del término cf. H. D. JOCELYN (1999).

⁷⁸⁴ Este doble sentido permanece aún en muchos otros textos. Al margen de las confusiones entre bailarines y homosexuales, los autores latinos empiezan a aplicar este apelativo también a los sacerdotes de los cultos orientales, como es el caso de los *galloi* (Suet. *Aug.* 68,1; Apul. *met.* 8,26). Cf. M. VESTERINEN (2007: 42-43) y C. A. WILLIAMS (1999: 177).

⁷⁸⁵ La alusión a este instrumento figura también en Plauto (*Poen.* 1320). Cf. T. HABINEK (2005: 184-185) acerca del empleo de los palillos en este fragmento y su asociación a la actividad de los *cinaedi*.

⁷⁸⁶ No sabemos con seguridad el uso exacto de estas varas, que podían servir como elemento decorativo, como instrumento de malabarismo o como complemento para las danzas. Ver Figura 24.

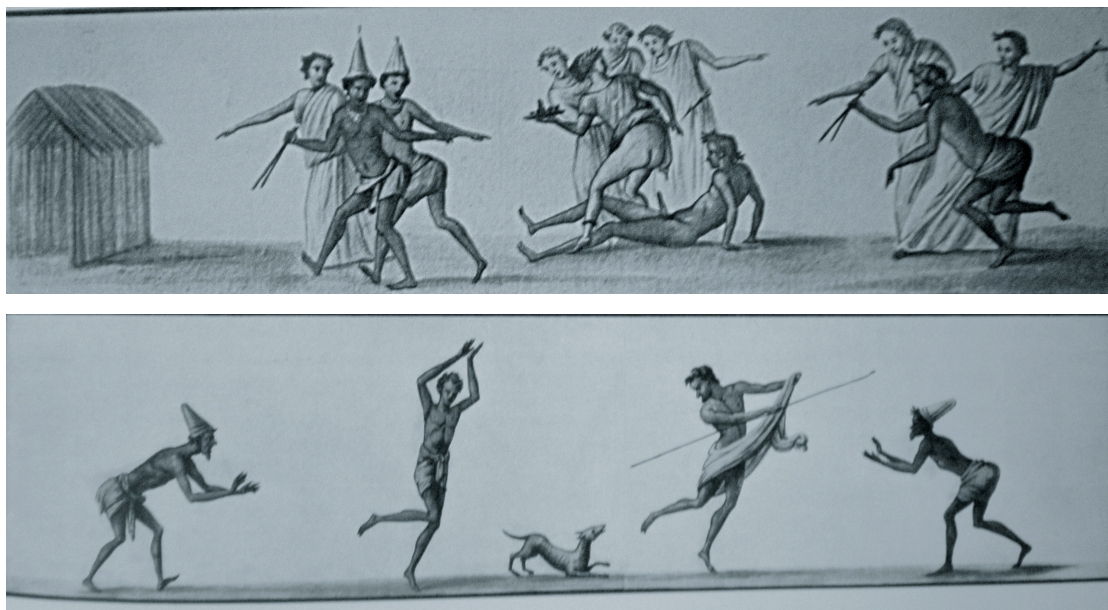


Figura 24. Escenas de *cinaedi*, pintura mural del *columbarium* en Villa Doria Pamphili (s. I d. C.), acuarelas de C. Ruspi en G. Bendinelli (1941), láminas 5d y 4a.

Ataviados de forma distinta a los actores y mimos convencionales, los *cinaedi* se adaptan al medio del banquete y lo aderezan con los exóticos ritmos de los crótalos, címbalos y tamboriles para pautar el desarrollo de los bailes, una parte fundamental en el núcleo de sus espectáculos. En este sentido, las comedias de Plauto constituyen una rica fuente de información sobre las características y el estilo de los *cinaedi*, dado el contexto festivo en el que se desarrollan algunas escenas. Gracias a ellas conocemos detalles sobre el género de su música rítmica y sus instrumentos de procedencia oriental (*Poen.* 1319, *Stich.* 760), sobre su atuendo afeminado e, incluso, sobre sus trucos de belleza, como el empleo del *calamister* para rizarse el pelo de forma exagerada (*Asin.* 627)⁷⁸⁷. Pero la mejor descripción de los *cinaedi* que nos ofrece la literatura latina se encuentra en Aulo Gelio (texto 287), que parafrasea, a su vez, la visión que Cornelio Escipión el Africano tenía sobre ellos:

(287) uerba sunt haec Scipionis: 'nam qui cotidie unguentatus aduersum speculum ornetur, cuius supercilia radantur, qui barba uulsa feminibusque subuulsis ambulet, qui in conuiuiis adolescentulus cum amatore cum chirodyta tunica interior accubuerit, qui non modo uinosus, sed uirosus quoque sit, eumne quisquam dubitet, quin idem fecerit, quod cinaedi facere solent?' ('estas son las

⁷⁸⁷ K. DUNBABIN (2004: 166-171) menciona también los gorros puntiagudos que, por otro lado, no parecen ser imprescindibles como parte de su atuendo.

palabras de Escipión: «pues aquel que a diario se arregla y se pone potingues ante el espejo, quien se depila las cejas, el que va por ahí con la barba rasurada y el depilado propio de una mujer, el que se acuesta en los banquetes en la parte interior, igual que un jovencito de túnica de mangas largas junto a su amante, el que no sólo le gusta el vino sino también los hombres, ¿hay alguien que dude que el que hace todo eso, hace lo que suelen hacer los *cinaedi*?»”, Gell. 6,12,5)

A pesar de que algunos testimonios literarios descartan el empleo de música y danza como característica de la κιναιδολογία (Garelli-François 2007: 134), lo cierto es que los *cinaedi* del banquete romano combinan, en su espectáculo de variedades, la interpretación, el recitado de versos, canciones y, por supuesto, los bailes. La iconografía relativa a estos artistas nos permite reconstruir la esencia de algunas de sus piezas, grotescas escenas con parodias de adulterios y violaciones (Figura 24), pero son los textos los que más inciden en su habilidad coreográfica como rasgo distintivo y exhibición en sí misma⁷⁸⁸. Tal es el caso del siguiente pasaje de Plauto (texto 288) donde el personaje compara su danza, precisamente, con la de un *cinaedus* y asegura que no hay ninguno que pueda llegar a igualarlo en este campo (*ad saltandum non cinaedus aequet atque ego*), algo que implica, por supuesto, el dominio innegable del artista:

(288) uel hilarissimum conuiuium hinc indidem expromam tibi, / pel primarium parasitum atque obsonatorem optimum; / **tum ad saltandum non cinaedus malacus aequet atque ego** (“te puedo presentar aquí mismo el más divertido comensal, un parásito de primera calidad y el mejor proveedor; además, en **lo que se refiere bailar, no me iguala ningún bailarín marica**”, Plaut. *Mil.* 666-668)

También el famoso final festivo del *Stichus* (texto 251) contiene una comparación similar a esta última en donde el *cinaedus* se pone al mismo nivel que los bailarines jonios (*qui Ionicus aut cinaedicus tale facere possit*), también conocidos por su característico modo de bailar. Además, en este caso Sagarino desafía a un duelo de danza a cualquier *cinaedi* que se atreva (*omnis uoco cinaedos contra*) y hace ostentación de su dominio en el arte de bailar:

⁷⁸⁸ M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 104, n. 43) recuerda, por ejemplo, algunas menciones tardías que asimilan los *cinaedi* a los pantomimos y otros *saltatores* (Non. p. 5,16 y Gloss. V 654,7).

(251) {STICH.} ita me di ament, numquam enim fiet hodie, haec quin saltet tamen. / **age, mulsa mea suauitudo, salta: saltabo ego simul.** / {SANG.} Numquam edepol med istoc uinces, quin ego ibidem pruriam. / {STEPH.} **Si quidem mihi saltandum est, tum uos date bibat tibicini.** / {STICH.} Et quidem nobis. {SANG.} Tene, tibicen, primum; postidea loci / si hoc eduxeris, proinde ut consuetu's antehac, **celeriter / lepidam et suaue[m] cantionem aliquam occupito cinaedicam, / ubi perpruriscamus usque ex unguiculis.** inde huc aquam. / tene tu hoc, educa. dudum placuit potio: / nunc minus grauata iam accipit. tene tu. interim, / meus oculus, da mihi sauium, dum illic bibit. / {STICH.} Prostibilest tandem? stantem stanti sauium / dare amicum amicae? euge euge, sic furi datur. / {SANG.} Age, iam infla buccas, nunciam aliquid suauius. / redde cántionem ueteri pro uino nouam. / **qui Ionicus aut cinaedictus, qui hoc tale facere possiet?** / {STICH.} Si istoc me uorsu uiceris, alio me prouocato: / {SA.} Fac tu hoc modo. {ST.} At tu hoc modo. {SA.} Babae. {ST.} Tatae. {SANG.} Papae. {STICH.} Pax. / {SANG.} Nunc pariter ambo. **omnis uoco cinaedos contra.** / satis esse nobis non magis potis quam fungo imber. / {STICH.} Intro hinc abeamus nunciam: **saltatum satis pro uinost.** / uos, spectatores, plaudite atque ite ad uos comissatum (“{Estic.} ¡Que los dioses me protejan! Pues no pasará de hoy sin que ésta baile. [A Estefanía] **Vamos, dulce cariñito mío, baila, que yo bailaré también.** {Sa.} ¡Por Pólux! No me vas a superar, que yo también me estremezco de gusto. {Estef.} **Si no me queda otra que bailar, entonces dad vosotros de beber al flautista.** {Estic.} ¡Y también a nosotros! {Sa.} [Al flautista] Toma, flautista, tú primero. Luego, cuando hayas bebido como es tu costumbre, **toca rápidamente una bonita y seductora canción libidinosa, para que nos estremecemos hasta la punta de los dedos.** [A Estico] Pon agua aquí. [Al flautista, tendiéndole la copa] Toma tú. Bebe. [El flautista tiende la mano rápidamente] Hasta hace una rato no le apetecía beber y ahora ya lo acepta con menos remilgos. Toma. [A Estefanía] Y mientras este de aquí bebe dame un beso, niña mía. {Estic.} ¿Como en un prostíbulo? ¿Que le de un beso el amante a su amiga cuando está de pie? [Observando que Sagarino es rechazado por Estefanía y no consigue sus objetivos] ¡Bien! ¡Bravo! ¡Así se trata a los ladrones! {Sa.} [Al flautista] Venga, infla ya los carrillos. Toca algo suave. Ofrecenos una nueva melodía a cambio de nuestro vino viejo. [Bailando] **¿Qué jonio o qué bailarín maricón no podría hacerlo así?** {Estic.} Si me has ganado

en este movimiento, rétame a otro. {Sa.} [Iniciando una nueva danza] A ver si haces esto. {Estic.} [Igual] Y tú esto otro. {Sa.} ¡Papám! {Estic.} ¡Tachán! {Sa.} ¡Tará! {Estic.} Bueno, paz. {Sa.} Ahora los dos a la vez. **Desafío a todos los bailarines maricas.** ¡Igual que una seta no se cansa de la lluvia, nosotros no nos cansamos de bailar! {Estic.} Ahora vámonos de aquí, **ya hemos bailado bastante para el vino que hemos tomado.** ¡Y vosotros, espectadores, aplaudid y marchaos a vuestras casas a celebrarlo!”, Plaut. *Stich.* 754-775)⁷⁸⁹

Estos y otros ejemplos⁷⁹⁰ confirman que los *cinaedi* no sólo empleaban sus bailes como mero adorno de su actuación (Figura 25), sino que, al contrario, la danza acrobática y espectacular es una de sus características más representativas. Aun así, en el desarrollo de sus coreografías, lo más habitual es el siempre explícito movimiento de sus nalgas -a veces, incluso, comparado al de ciertos peces (Plin. *nat.* 32,146) y pajarillos, como el *torcecuellos*⁷⁹¹ -.



Figura 25. Espectáculo ligero de *cinaedi*, detalle de pintura mural en el *columbarium* de Villa Doria Pamphili (s. I d. C.), fotografía de G. Bendinelli (1941), lámina 2.

Por todas estas razones, los *cinaedi* ofrecen una imagen alejada la de los ideales romanos y cuando alguien es así denominado recibe, en realidad, el triple ataque de ex-

⁷⁸⁹ A pesar de que las comedias se desarrollaban en ambientes típicamente griegos, también había en ellas una cierta transposición de las costumbres romanas. Justamente, para que se cumpla el fin último de la comedia, ésta tiene que aludir a las costumbres y a la realidad cotidiana de sus propios espectadores. En estos casos los personajes ven a los *cinaedi* como extranjeros especializados en un arte ajeno a su mentalidad, aunque ellos mismos también sean esclavos.

⁷⁹⁰ Entre los ejemplos más significativos destacamos el texto (4) de Lucilio, en el que acusa al dios Apolo de llegar bailando entre los *cinaedi*, o el texto (122) de Escipión Emiliano, donde se asegura que los niños aprenden a bailar en una escuela de *cinaedi*.

⁷⁹¹ Sobre la relación del *Torcecuellos* o *Pájaro Carpintero del Viejo Mundo* (ἰνγξ) con este término (κιναιδιον) en Hesiquio (Hsch. K. 2715) cf. M. VESTERINEN (2007: 72).

tranjero, bailarín y afeminado (Williams 1999: 178). Indirectamente, sin embargo, la música y el baile de estos personajes genera lo que Habinek (2005: 177 ss.) ha denominado “nuevos mecanismos de camaradería” pues, en contraposición a los propios *cinaedi*, los asistentes al banquete se identifican a sí mismos con características opuestas a las de estos bailarines. Viendo, pues, sus bochornosas actuaciones, acaban sintiendo un lazo de unión entre ellos que les reporta, a su vez, el alivio de no ser como un bailarín homosexual.

5.2 DANZAS DE SEDUCCIÓN

Capaz de simbolizar en sí misma todo un abanico de sensaciones, la danza es un espacio en donde el deseo se manifiesta abiertamente (Henderson 2002: 253-260); y es que, convertido a un tiempo en sexo y espectáculo, el lenguaje corporal se expresa con la danza como metáfora de lo erótico. Por ello, uno de los principales entretenimientos de la *comissatio* es la danza exótica y seductora de las instrumentistas extranjeras, esclavas o cortesanas habituales en los contextos simposíacos.



Figura 26 (= fig. 3). Músicos y *crotalistria*, detalle de mosaico en S. Sabina en el Aventino (ca. s. II d. C.), Roma, Museos Vaticanos.

La iconografía de la época imperial, por ejemplo, nos ofrece un buen elenco de imágenes asociado a este tipo de bailarinas y sus actuaciones públicas o privadas. Destaca, sobre todo, el mosaico del Aventino (Figura 26), donde una joven vestida con

sedas baila y toca los crótalos mientras otros artistas animan su baile con la flautas y el *scabellum*:

Por la naturaleza de sus danzas, es fácil confundir la identidad de unas profesionales con otras, pero la especialidad de cada una, su nivel de formación o la finalidad última de sus bailes nos impiden agruparlas bajo una misma categoría. A continuación analizaremos las diferencias existentes entre la danza improvisada por las prostitutas en los bajos fondos (§ VII.5.2.1), el movimiento acompasado de una instrumentista del banquete (§ VII.5.2.2) y, sobre todo, la danza de las verdaderas bailarinas, cuyas principales representantes son las famosas *puellae gaditanae* del período imperial (§.VII 5.2.3). La barrera que separa unas de otras es difusa y, como veremos a lo largo de estas páginas, responde más bien a una escala gradual en la que, según los casos, la danza puede tener más peso que la seducción o viceversa.

5.2.1 Las cortesanas danzantes

En la taberna, lugar de esparcimiento, sobre todo, para las clases más bajas⁷⁹², la oferta de actuaciones es bastante reducida, pero, además de las demostraciones musicales simples y rudimentarias, suele haber también actuaciones más profesionales en donde la danza adquiere un peso significativo. Así, Propertio (texto 289) describe la típica escena de un tugurio romano en la que hay flautistas (*tibicen*), tañedoras de castañuelas (*crotalistria*) e, incluso, un enano que danza entre las mesas. En el texto, el hecho de que el enano se llame Magno (“grande”) sugiere que se trata de una danza bufonesca que busca, ante todo, la risa de los espectadores. Pero lo que nos interesa ahora, la presencia de una *crotalistria* extranjera a cuyo paso se esparcen pétalos de rosa (*facilis spargi munda sine arte rosa*), muestra que no podían faltar mujeres de movimientos sugerentes y atractivos como contrapunto, en este caso, a la grotesca representación del payaso:

(289) Lygdamus ad cyathos, utriusque aestiva supellex / et Methymnaei Graeca
saliva meri. / **Nile, tuus tibicen erat, crotalistria Phillis,** / et facilis spargi
munda sine arte rosa; / **Magnus** et ipse suos breuiter concretus in artus / **iacta-**

⁷⁹² Aunque no falta gente noble y acaudalada en estos ambientes. Sobre la atracción que generan las tabernas en todo tipo de personajes y las motivaciones de sus visitas a los bajos fondos cf. J. HENDERSON (2002: 256) y K. W. WEEBER ([2004] 2005: 23-26).

bat truncas ad caua buxa manus (“Lígdamo con las copas: veraniega era la vajilla de vidrio y griego era el gusto del vino de Metimna. **Nilo, tuyo era el flautista, Filis era la de las castañuelas** y exquisitas rosas se esparcían fácilmente, sin técnica precisa; también el propio Magno, encogido, pequeño, entre sus miembros, **agitaba sus manos truncadas al son del hueco boj**”, Prop. 4,8,37-42)

Estas bailarinas, que danzan junto a mimos y saltimbanquis, tienen la función de atraer a la clientela y retenerla consumiendo en el local. Como vemos, el reclamo puede correr a cargo de una profesional (sea música o danzarina), aunque también hay camareras siempre dispuestas a bailar e, incluso, según la *Copa* en el *Appendix Vergiliana* (texto 290), la propietaria del establecimiento⁷⁹³. En estos versos, da la impresión de que la tabernera siria (*copa Siriusca*) se dedica más bien a danzar y beber entre los clientes (*ebria*), que a servirlos. Como asegura el poeta, se trata de una experta (*docta*) en este tipo de danza:

(290) *copa Surisca, caput Graeca redimita mitella, / **crispum sub crotalo docta mouere latus**, / ebria fumosa **saltat lasciua** taberna / **ad cubitum raucos excutiens calamos** (“la tabernera siria, coronada su cabeza con la mitrilla griega, **es experta en mover el costado sinuoso por debajo del crótalo** y, ebria, **baila lasciva** en la humeante taberna, **sacudiendo el codo al son de las graves flautas**”, *Copa* 1-4)⁷⁹⁴*

⁷⁹³ Para J. HENDERSON (2002: 261-277) esta tabernera no es sino una Musa de los bajos fondos, un referente cultural que, bajo la forma de una chica que baila, responde a la cosmovisión romana del deseo. El baile de la *Copa* es, fundamentalmente, un operador textual que toma una realidad cotidiana y la transforma en tópico literario.

⁷⁹⁴ La imagen del segundo verso (es decir, el choque de la castañuela contra la cadera) tiene un claro paralelo con algunas técnicas de la actualidad: en España, por ejemplo, el palillo se puede golpear contra el hombro o contra el costado para variar el sonido. En cuanto al último verso y siguiendo el mismo esquema, J. HENDERSON (2002: 260) piensa que la tabernera hace chocar los juncos (*calamos*) contra su hombro o antebrazo y plantea, por tanto, una traducción distinta.

Por supuesto, también las prostitutas se sirven de la danza para seducir a sus potenciales clientes⁷⁹⁵. En estos casos, sus poses y movimientos no son el fin último de la representación, sino una especie de preámbulo necesario ya que los bebedores que sueñan con sus servicios encuentran en la danza un primer acercamiento. En las *Epistulae* de Horacio (texto 291), por ejemplo, se da buena cuenta de esta situación cuando se menciona una “meretriz flautista” (*meretrix tibicina*) que marca el ritmo a un agricultor deseoso de bailar (*cuius ad strepitum salias*) con ella:

(291) fornix tibi et uncta popina / incutiunt urbis desiderium, uideo, et quod /
angulus iste feret piper et tus ocus uua, / nec uicina subest uinum praebere tab-
erna / quae possit tibi, **nec meretrix tibicina, cuius / ad strepitum salias ter-
rae grauis**; et tamen urges / iampridem non tacta ligonibus arua bouemque /
disiunctum curas et strictis frondibus exples (“el burdel y la sucia taberna te in-
funden nostalgia por la ciudad, lo veo, y que este rincón produzca pimienta e
incienso antes que uvas y que no tengas a mano una taberna cercana que pueda
darte vino para beber, **ni una meretriz flautista, a cuyo son saltar contra la
pesada tierra**; y sin embargo tú te agobias con los campos que ya desde hace
tiempo no son tocados por ningún azadón, cuidas al buey desuncido y le colmas
de hojas apretujadas”, Hor. *epist.* 1,14,21-28)

Necesarias o no para cumplir sus propósitos, lo cierto es que estos bailes, abiertamente sugerentes, constituyen una técnica de seducción que, en determinadas ocasiones, sirven a la prostituta para destacar por encima de posibles competidoras. Esta imagen se dibuja de forma clara en dos epigramas de los *Carmina Priapea*, el primero de los cuales (texto 292) contiene las súplicas de una bailarina para que el dios le conceda la capacidad de gustar siempre a los hombres (*pro quibus, ut semper placeat spectantibus*). Una vez más, la joven aparece como experta (*docta*) en las técnicas de la

⁷⁹⁵ Cf. K. W. WEEBER ([2004] 2005: 82-83) que asegura que no sólo las de baja condición, sino también las cortesanas más refinadas cuentan con una buena formación en danza y otras materias artísticas a fin de ser una grata compañía para los hombres. Éstas prostitutas no trabajan para un alcahuete y gozan de mejor vida, ofreciendo a sus amantes una atmósfera placentera en la que, con frecuencia, les deleitan con sus danzas.

danza (*uibratas mouere nates*) y se sirve de su arte (*pruriginis arma*) para seducir a los hombres⁷⁹⁶:

(292) *deliciae populi, magno notissima circo / Quintia, uibratas docta mouere nates, / cymbala cum crotalis, pruriginis arma, Priapo / ponit et adducta tympana pulsa manu: / pro quibus, ut semper placeat spectantibus, orat, / tentaque ad exemplum sit sua turba dei* (“delicias del público, conocidísima en el gran circo, Quintia, experta en mover sus nalgas vibrantes, ofrece a Príapo sus armas de la quemazón, los címbalos con los crótalos, y el tambor golpeado por la deslizada mano: **pide por esto, para gustar siempre a los espectadores** y para que se les ponga dura siguiendo el ejemplo del dios”, Priap. 27,1-6)

La siguiente composición (texto 293), muy similar, pone de manifiesto el carácter ambulante de estas bailarinas que actúan en la calle, frente a las cantinas, las termas o a las puertas de los grandes espectáculos circenses y teatrales; de ahí el calificativo de *circulatrix*, con el que se denomina a esta *Telethusa*, tal vez rival de la *docta Quintia* del texto anterior:

(293) *hic quando Telethusa circulatrix, / quae clunem tunica tegente nulla / exos altius altiusque motat, / crisabit tibi fluctuante lumbo? / haec sic non modo te, Priape, posset, / priuignum quoque sed mouere Phaedrae* (“¿y si **la bailarina Teletusa**, la que sin una túnica que le cubra, mueve sus nalgas de un lado a otro, se contorsiona para ti agitando el costado aquí mismo? Cuando baila así, ésta no sólo te pone a ti, Príapo, sino que incluso le pondría al hijastro de Fedra”, Priap. 19,1)

A medio camino entre la exhibición y la prostitución, en ambos casos es difícil calibrar su grado de perfeccionamiento y su dominio de la danza (Baudot 1973: 68). Por un lado, la referencia a los espectadores (*spectantibus*) y a los instrumentos musicales que hacen sonar (*cymbala cum crotalis*) invitan a considerarlas una especie de *emboliariae* o mimas de los intermedios (de Quintia se dice, por ejemplo, que es muy conocida en los ambientes del circo). Sin embargo, no se puede negar que su objetivo principal es provocar la excitación de los hombres (*tentaque ad exemplum sit sua turba dei* /

⁷⁹⁶ Sobre las profesionales consideradas *doctae* por asimilación al modelo de la *puella* elegíaca vid. *supra* § IV.2.2.2.

haec sic non modo te, Priape, posset, priuignum quoque sed mouere Phaedrae). Creemos, pues, que se trata de un tipo de artistas similares a las actuales bailarinas de *striptease*, cuya danza poco tiene que ver con la de los espectáculos promovidos en un ambiente teatral.

En todo caso, es importante recordar que la figura de la prostituta-danzante se va extendiendo por el imaginario romano de forma que, a partir de un momento dado, cualquier mujer de la escena (mimas, músicas o bailarinas) puede ser potencialmente considerada como una meretriz, más aún si baila en el entorno de la *comissatio*. Es una asociación similar a la que veíamos en el caso de los *cinaedi*. Tal vez por ello la literatura latina es tan recurrente a la hora de señalar las interferencias entre danza y prostitución. Con todo, conviene distinguir las verdaderas prostitutas que bailan (*Quintia* y *Telethusa*, por ejemplo) de aquellas bailarinas que son consideradas prostitutas por razones morales, sociales y culturales, es decir, por prejuicios preconcebidos⁷⁹⁷.

5.2.2 Instrumentistas en el banquete

Las aristócratas romanas no se suelen dejar ver en los ambientes de la sobremesa⁷⁹⁸. Su ausencia en la *comissatio* se suple, sin embargo, con la presencia de otras mujeres que sirven de compañía a los hombres, amenizan la velada o, incluso, inspiraran a los poetas en un momento dado⁷⁹⁹. Por ello, se hacen cada vez más habituales los espectáculos de artistas femeninas, *tibicinae*, *crotalistriae*, *psaltria* y bailarinas que entretienen a los asistentes sin requerir una atención constante. Por lo general, estas mujeres pertenecen a los estratos más humildes de la sociedad y suelen proceder de países extranjeros, principalmente de las regiones orientales, pero no se trata de prostitutas en el sentido estricto de la palabra pues acuden a la fiesta, principalmente, para tocar sus instrumentos (Vesterinen 2007: 124-127).

⁷⁹⁷ Sobre estas cuestiones cf. M. VESTERINEN (2007: 66-77), V. PÉCHÉ (2002: 134-135) y, finalmente, R. WEBB (2002: 284-285) para el caso de las artistas en el Bajo Imperio.

⁷⁹⁸ El hecho de que estuviera mal vista no significa que ésta fuese una costumbre más o menos extendida entre las mujeres pues, como asegura K. W. WEEBER ([2004] 2005: 102-104), la concepción romana del *decorum* era, en realidad, muy elástica. Más adelante tendremos ocasión de analizar la presencia de algunas mujeres ricas en las cenas y banquetes, *vid. infra* § VIII.

⁷⁹⁹ Sobre las mujeres del banquete como inspiración para los poetas cf. K. W. WEEBER ([2004] 2005: 97-101). Véanse además las famosas *puellae* de la elegía como ejemplo de esto último, cf. J. GRIFFIN (1976: 102-104), A. ALVAR (1993: 26-27) y S. L. JAMES (2003: 7-15).

Existen distintos grados de especialización en este grupo de artistas que van desde las reputadas profesionales de la música hasta las que simplemente tocan instrumentos de fácil manejo, como los crótalos, entre otros. De las primeras, hay que destacar, sobre todo, su nivel de formación: Vesterinen (2007: 111), por ejemplo, recoge una serie de contratos que figuran en un papiro del Egipto romano donde se menciona lo que podría ser una escuela de flautistas y bailarines, una especie de academia-taller que al mismo tiempo servía de agencia para contratar a los profesionales⁸⁰⁰. Estas especialistas tocan, además, instrumentos costosos que implican importantes inversiones por parte de quienes se encargan de mantener y patrocinar sus espectáculos, dato que confirma, indirectamente, su nivel de virtuosismo y profesionalidad (Péché 2002: 145).

Así, encontramos expertas en flauta (*tibicinae*), lira (*fidicinae*), cítara o salterio (*citharistriae*, *psaltria*) u otros útiles de percusión que, por la simplicidad de su técnica, se adaptan con facilidad a los pasos de la danza (címbalos, crótalos y tamboriles). Pero son, sobre todo, las *tibicinae* quienes proporcionan uno de los espectáculos más acabados y, sin duda, más apreciados por el público: equiparables en destreza a sus colegas masculinos, ofrecen, además, el agradable balanceo de sus pasos en forma de danza.

Como ocurre en el caso de los *cinaedi*, la obra de Plauto constituye una buena fuente de información sobre la presencia de estas artistas en los ambientes festivos romanos (Péché 2002: 134-135). La mayoría de las veces se trata de instrumentistas que agradan a los hombres con su propia figura y con el sonido de sus melodías⁸⁰¹ y, aunque pueden ser confundidas con otras mujeres de compañía (texto 294), en realidad se limitan a cumplir sus funciones como artistas de la fiesta. En los siguientes versos de la escena final del *Poenulus*, por ejemplo, el soldado Antaménides se niega a recibir una flautista de entre las esclavas del lenón (*uin tibicinam meam habere?*) porque asegura que tiene “los carrillos demasiado grandes”, es decir, está demasiado centrada en su labor de instrumentista y no le sirve como compañera sexual (*utrum ei maiores buccae-ne an mammae sient*):

⁸⁰⁰ Aunque este papiro (POxy. inv. 100 / 180 (a). 5-7) data del s. III d. C., podría constituir el reflejo de épocas anteriores.

⁸⁰¹ En *Pseudolus*, de hecho, la cortesana de la que se enamora el protagonista no es sino una *tibicina*. Cf. Plaut. *pseud.* 482 y Plaut. *pseud.* 528.

(294) {ANTAM.} Leno, tu autem **amicam mihi des** facito aut auri mihi reddas minam. {LYC.} **Vin tibicinam meam habere?** {ANTAM.} Nil moror tibicinam; nescias, utrum ei maiores buccaene an mammae sient (“{A.} Lenón, procura **proporcionarme una amiga** o devuélveme la mina de oro. {L.} **¿Quieres tener a mi flautista?** {A.} No me interesa nada la flautista; pues no acabas de saber si son mayores sus carrillos o sus tetas”, Plaut. *Poen.* 1414-1416)

Igualmente, al final de *Mostellaria* (texto 295), uno de los personajes establece una clara distinción entre las rameras (*scorta*) y las músicas (*fidicinas tibicinas*) cuando enumera los distintos tipos de acompañantes de una juerga:

(295) {TH.} Quid ais? {PHAN.} Triduom unum est haud intermissum hic esse et bibi, **scorta duci**, pergraecari, **fidicinas tibicinas +ducere** (“{T.} ¿Qué dices? {P.} No han pasado, ni una sola vez, más de tres días sin dejar comer y beber, **traer furcias**, vivir a la griega y **contratar liristas y flautistas**”, Plaut. *Most.* 960-961)

Como vemos, son inevitables las confusiones entre instrumentistas y cortesanas⁸⁰² y por ello sus conciertos no acaban de ser apreciados por un público más refinado y mucho menos por los defensores de las tradiciones romanas. Seis siglos después del texto plautino, Macrobio (texto 296) mostrará su desaprobación ante semejantes prácticas, al considerar inaceptable que las danzas de una *psaltria* interrumpen una agradable charla filosófica, como les ocurre a Sócrates y sus compañeros en el banquete de Agatón:

(296) sed quorsum tibi, Auiene, hoc tendit exemplum? 'quia sub illorum', inquit, 'supercilio non defuit **qui psaltriam intromitti peteret, ut puella ex industria supra naturam mollior canora dulcedine et saltationis lubrico exerceret inlecebris philosophantes** (“«¿Pero a qué viene este ejemplo tuyo, Avieno?» «Es que entre aquellas personas que tenían tanta austeridad», dijo, «no faltó **quien propuso introducir una instrumentista, en el intento de que la chica, ya más tierna que lo normal, mostrase sus encantos, con la dulzura**

⁸⁰² Véase, si no, la importancia que adquieren estas mujeres en determinadas celebraciones, como la boda que tiene lugar en la *Aulularia* (289-292). A este tipo de servicios V. PÉCHÉ (2002: 152-157) los incorpora en la categoría de “música utilitaria”.

del canto y la seducción de la danza, mientras estos trataban de filosofía»,

Macr. Sat. 2,1,5)

Pero, de nuevo, son más las reuniones que las admiten que aquellas que las prohíben. Entre las agrupaciones de flautistas más famosas de la época de Augusto, Horacio menciona las *ambubaiae*, un colectivo de especialistas sirias que, según Pomponio Porfirión (texto 297), parecen más próximas al modelo de la prostituta-danzante que cualquier otra instrumentista pues son, por lo que parece, demasiado frívolas y vanidosas (*uagae, quibus nomen hoc casu uanorum*)⁸⁰³:

(297) **ambubaiae autem sunt mulieres uagae ac uiles**, quibus nomen hoc casu uanorum et ebrietate balbutientium uerborum uidetur esse inditum (**“por su parte las *ambubaiae* son mujeres frívolas y despreciables**, a las que parece que se les ha dado este nombre por el extremo de sus vanidades y la ebriedad de sus palabras balbucientes”, Porph. Hor. sat. 1,2,2)

Por su procedencia siria, muchos estudiosos han querido ver en este exótico *collegium*⁸⁰⁴ un paralelo con la tabernera del *Appendix* (texto 290). Ataviadas con ligeros trajes de seda -o, simplemente, desnudas-, las instrumentistas sirias son muy conocidas entre los romanos, que ven en ellas una figura opuesta a la del típico músico profesional (Baudot 1973: 67-68). Nerón, por ejemplo, las reclama cuando celebra sus banquetes públicos (*cenitabat in publico inter ambubaiaiarum ministeria*) para demostrar su interés por la música al tiempo que ofrece los servicios de las cortesanas a sus invitados. La distinción entre las flautistas sirias (*ambubaiaiarum*) y las verdaderas prostitutas (*scortorum*) pone de manifiesto que, aunque situadas al mismo nivel, estos grupos no podían confundirse:

(298) epulas a medio die ad mediam noctem protrahebat, refotus saepius calidis piscinis ac tempore aestiuo niuatis; cenitabatque nonnumquam et in pub-

⁸⁰³ El sustantivo *ambubaiae* no presenta un correspondiente griego, hecho que demuestra la influencia de los préstamos orientales en la música a partir del s. I a. C. En este sentido, A. BÉLIS (1988: 230-242) analiza la multiplicidad de términos que, desde este momento concreto, se refieren a las distintas variantes de instrumentos de viento.

⁸⁰⁴ Cf. A. BÉLIS (1988: 240). La mayoría de los autores modernos coincide en que Horacio emplea aquí el término *collegium* de manera sarcástica, pues no hay evidencias epigráficas que corroboren su existencia.

lico, naumachia praeclusa uel Martio campo uel circo maximo, **inter scortorum totius urbis et ambubaiarum ministeria** (“hacía durar sus banquetes desde el mediodía hasta la medianoche, reanimándose a menudo con baños cálidos o helados si era verano; a veces también cenaba en público en el recinto de las naumaquias, en el Campo de Marte o en el circo Máximo, **entre sus sirvientas había prostitutas de toda la ciudad y flautistas sirias**”, Suet. *Nero* 27,2)

En suma, aunque las flautistas que encontramos en las comedias de Plauto tienen rasgos distintivos respecto a las prostitutas callejeras, da la impresión de que el colegio de las *ambubaiarum* apenas se diferencia de las cortesanas y *circulatricum* de los bajos fondos. Parece, pues, que en época imperial los límites entre unas categorías y otras son cada vez más difusos.

5.2.3 Las muchachas de Gades

Entre las artistas que se contonean al son de ritmos extranjeros con sedas y transparencias⁸⁰⁵, las famosas *puellae gaditanae* alcanzan un éxito arrollador en los banquetes del s. I d. C., tal y como lo recogen los versos de Estacio, Marcial o Juvenal (Blázquez 2004: 61-65).

Siendo, como eran, esclavas de un particular (*uendit ancillam*), las *gaditanae* no tenían límites en sus funciones y servicios si así lo decidía su propietario⁸⁰⁶. Ya conocemos a la joven *Telethusa*⁸⁰⁷ de Marcial (texto 100), cuyo dominio coreográfico va más allá de lo artístico:

(100) **edere lasciuos ad Baetica crumata gestus / et Gaditanis ludere docta modis**, / tendere quae tremulum Pelian Hecubaeque maritum / posset ad Hectoreos sollicitare rogos, / urit et excruciat dominum Telethusa priorem: /

⁸⁰⁵ El movimiento volátil de la seda de Cos o de Arabia es un tema recurrente en la poesía de Propertio (1,2,2; 2,1,5-6) y Horacio (1,2,101-102), entre otros. Es muy probable que las bailarinas estuvieran ataviadas con semejantes tejidos, ya que resultaban un complemento perfecto para el estilo de sus danzas.

⁸⁰⁶ A. T. FEAR (1991: 75) recuerda que estas mujeres podían pertenecer, además, a una determinada *troupe*, cuyo representante (o alcahuete) hacía negocios con sus danzas (Mart. 1,41,12). Sobre la condición jurídica de la *puella gaditana* cf. J. M. COLUBI (1999).

⁸⁰⁷ Ya hemos visto otra joven de igual nombre en los *Carmina Priapea* (texto 293), § VII.5.2.1.

uendidit ancillam, nunc redimit dominam (“experta en hacer gestos lascivos al son de las castañuelas béticas y **bailar con ritmos gaditanos**, ésta podría empalmar al tembloroso Pelias y excitar al marido de Hécuba junto a la pira de Héctor, Teletusa caliente y tortura a su antiguo dueño: la vendió como esclava y ahora la vuelve a comprar como dueña”, Mart. 6,71,1-6)

Con el desarrollo de sus danzas, estas jóvenes proporcionan al público un espectáculo sensual y sugerente basado en interacción con los espectadores, un juego (*ludere Gaditanis modis*) en el que, según los versos de Marcial (texto 100), son ellas las que llevan la voz cantante (*redimit dominam*). Así, mientras las bailarinas se balancean y tocan las castañuelas (*crusmata*) al ritmo de sus obscenos cánticos, los asistentes las acompañan no sólo con sus aplausos (*plausu*), como apunta Juvenal (texto 299), sino también con su propia excitación (*uoluptas alterius sexus*):

(299) forsitan expectes ut Gaditana canoro / **incipiant prurire choro plausuque probatae** / ad terram tremulo descendant clune puellae, / [spectant hoc nuptae iuxta recubante marito / quod pudeat narrare aliquem praesentibus ipsis. / inritamentum ueneris languentis et acres / diuitis urticae [maior tamen ista uoluptas / alterius sexus]; magis ille extenditur, et mox / auribus atque oculis concepta urina mouetur (“a lo mejor esperas que las Gaditanas **empiecen a excitar con su armoniosa danza y que, animadas por el aplauso**, las jóvenes bajen al suelo sus trémulas nalgas; junto al marido echado, las esposas ven un espectáculo que cualquiera se avergonzaría de describírselo a ellas. Excitante de un sexo que languidece, ardiente quemazón de la rica; [pero es mayor el placer del otro sexo], aquel se extiende todavía más y luego saca su semen concebido por los oídos y los ojos”, Iuv. 11,162-170)

Las bailarinas gaditanas tienen plena conciencia de sus cuerpos y de sus movimientos: formadas en el arte de la danza y muy hábiles con las castañuelas⁸⁰⁸, además de bailar, saben hasta dónde pueden llegar con su gestualidad. Por ello, más que con una prostituta, tal vez sería más apropiado compararlas con lo que hoy día llamamos una

⁸⁰⁸ Como hemos visto hasta ahora la denominación de *docta* referida a las bailarinas es ya una constante en la literatura latina (textos 51, 53, 84, 85 y 91). *Vid. supra* § IV.2.2.2.

bailarina de *striptease*⁸⁰⁹, igual que habíamos visto en el caso de las chicas de los *Carmina Priapea*⁸¹⁰ pero, con la salvedad de que, en estos casos parecen tener un estatus reconocido como colectivo y suelen tener una mayor presencia en las casas que en la calle. El propio Juvenal en los versos que siguen a este último pasaje (texto 300) establece una gradación entre estas bailarinas y las simples ramera (*fornice mancipium*) cuando afirma que los actos de las gaditanas no los podría llegar a hacer ni una prostituta en las vitrinas de un lupanar⁸¹¹:

(300) non capit has nugas humilis domus. audiat ille / testarum crepitus cum uerbis, **nudum olido stans** / **fornice mancipium** quibus abstinet, ille fruatur / uocibus obscenis omni que libidinis arte (“una casa humilde no entiende estos sinsentidos. Que ese oiga el chasquido de las conchas con unas palabras que no usaría **ni una esclava que se exhibe desnuda en el maloliente burdel**. Que ese goce con las letras obscenas y los libertinajes de todo tipo”, Iuv. 11,171-174)

Como hemos señalado, las bailarinas de Gades aprovechan su potencial en unos espectáculos que debieron ser de los más caros y cotizados en el s. I d. C. No sabemos si el número de *puellae gaditanae* era elevado en Roma, y desconocemos el tipo de espectáculo que ofrecían, pero da la impresión de que se trataba de un grupo selecto, una categoría aparte dentro de las artistas de la *comissatio* que, por su calidad y su provocación, alcanzó renombre y cotización (Plin. *epist.* 1,15,3; Mart. 5,78,25-28)⁸¹².

Los banquetes públicos ofrecidos por los emperadores, que no son sino una versión ampliada de los que se celebran en las casas, cuentan también con la presencia de gaditanas y otros artistas de la sobremesa que, como en el relato de Estacio (texto 301), son exportados de su ambiente hacia escenarios mayores (*theatris*). En estas

⁸⁰⁹ A. T. FEAR (1991: 76), por su parte, compara sus movimientos con los de la danza del vientre, fundamentalmente por el explícito giro de caderas y por su capacidad de llegar hasta el suelo en sus reverencias. Estas características, sin embargo, también pueden ser propias de una bailarina de *striptease*, una realidad que se corresponde mejor con las danzas de las *puellae*.

⁸¹⁰ Vid. *supra* § VII.5.2.1 (textos 292 y 293).

⁸¹¹ En términos jurídicos esta distinción debió ser inexistente, ya que las *puellae gaditanae*, como los actores y las prostitutas, compartían la etiqueta de *infames*, cf. J. M. COLUBI (1999: 312).

⁸¹² J. M. COLUBI (1999: 310) cita algunos estudiosos precedentes que consideran el gentilicio *gaditana* propio de una “escuela” y no de la patria de estas bailarinas.

fiestas, la magnificencia del *princeps* se mide en términos de espectacularidad, según el número de artistas proporcionados, la calidad de sus interpretaciones, el riesgo y, por supuesto, la novedad (Jones 1998: 194-197). Las danzarinas de Cádiz que aparecen en este pasaje (*illic Gades*) acompañan a otros colectivos que, como el de las lidias (*Lydiae tumentes*) o las sirias (*agmina Syrorum*), se asocian también al ámbito de los espectáculos y, más concretamente, al de los conciertos y las danzas de seducción. Todas ellas gozan de un éxito notable entre el público masculino:

(301) hic intrans faciles emi puellae, / hic agnoscitur omne quod theatris / aut forma placet aut probatur arte. / hoc plaudunt grege Lydiae tumentes, / **illic cymbala tinnulaeque Gades**, / illic agmina confremunt Syrorum, / hic plebs scenica quique comminutis / permutant uitreis gregale sulphur (“aquí entran unas muchachas fáciles de comprar, aquí se reconoce ahora todo aquello que en los teatros gusta por su belleza o se admira por su arte. Aplauden en grupo unas lidias engreídas, **allá tintinean los címbalos y la sonora Gades**, allá los coros de las sirias; aquí un tropel de cómicos y los que cambian azufre corriente por frascos de vidrio”, Stat. *silv.* 1,6,67-74)

5.3 EL ESPECTADOR PARTÍCIPE

En todas las actuaciones de la *comissatio* se requiere la presencia de un auditorio receptivo y ávido de nuevas experiencias visuales. Por ello, la figura del patrocinador o del asistente de las danzas es tan importante como la del propio bailarín, ya que sólo se puede representar una danza de entretenimiento cuando hay un espectador que disfruta o se escandaliza ante lo que ve⁸¹³. En último término, la permanencia de estos espectáculos en los escenarios y su evolución hacia nuevas formas dependen, sobre todo, de la interacción de un público participativo, de sus gustos e intereses.

⁸¹³ Si recordamos la definición de danza propuesta por el estudioso holandés F. G. NAEREBOUT (1997: 165-166), en ella se menciona la participación de los espectadores como un elemento necesario para el proceso de la danza y su desarrollo completo.



Figura 27. Danza de banquete con profesionales y público, pintura mural del *columbarium* en Villa Doria Pamphili (s. I d. C.), Londres, Museo Británico.

Con frecuencia, los textos nos hablan de las reacciones del espectador ante las danzas de entretenimiento, con distintos juicios de valor, opiniones o, como en el caso de las jóvenes gaditanas, reacciones físicas expresas (texto 299). Todo ello pone de manifiesto la elevada presencia de estos espectáculos de segunda fila en los ambientes privados. A finales del s. I d. C., por ejemplo, la costumbre de contratar o adquirir esclavos especializados en las artes escénicas es ya un hecho habitual. En tono crítico, Plinio el Joven (texto 302) le relata a su amigo Gémino el caso de la matrona Umidia Cuadratila, cuya afición por la pantomima le lleva a contratar una *troupe* (*habebat illa pantomimos*) para disfrutar de su actuación en sus ratos privados de ocio:

(302) uixit in contubernio auiae delicatae seuerissime, et tamen obsequentissime. **Habebat illa pantomimos fouebatque**, effusius quam principi feminae conuenit. Hos Quadratus non in theatro, non domi spectabat, nec illa exigebat. Audiui ipsam cum mihi commendaret nepotis sui studia, **solere se, ut feminam in illo otio sexus, laxare animum lusu calculorum, solere spectare pantomimos suos**, sed cum factura esset alterutrum, semper se nepoti suo praecepisse abiret studeretque; quod mihi non amore eius magis facere quam reuerentia uidebatur (“vivió de forma muy austera en compañía de su abuela, que estaba habituada a los placeres, y aun así la trataba con mucha condescendencia. **Ésta poseía unos pantomimos, a los que protegía** con mayor esfuerzo de lo que conviene a una mujer de principios. Cuadrato no los había visto nunca ni en el teatro ni en casa y ella tampoco se lo exigía. Cuando me encomendó los estudios de su nieto, la oí decir a ella misma que, **en aquellos momentos de ocio de los que gozaba por su condición de mujer, solía relajarse con el juego de los peones,**

y solía ver a sus pantomimos pero que, cuando iba a hacer una de las dos cosas, ordenaba siempre a su nieto que se fuera y se pusiera a estudiar. A mí me parecía que esto tenía que ver no sólo con el amor que le profesaba sino con el respeto hacia él”, Plin. *epist.* 7,24,3-5)

Pero además de contemplar a los especialistas, los asistentes a una fiesta pueden dejarse llevar por el deseo de bailar para los demás comensales: entusiasmados y fascinados a la vez por la visión de una danza, hay espectadores que, sobre todo en un ámbito privado, se atreven a pasar al otro lado de la escena. A este respecto, constituyen una buen fuente de información los finales festivos de las comedias plautinas ya estudiados antes (*Persa*, *Pseudolus* y *Stichus*)⁸¹⁴. Igualmente, Veleyo Patérculo (texto 303) recuerda que, en época de César, un noble como Planco danzó en una fiesta vestido del mitológico Glauco (*Glaucum saltasset in conuiuio*) y son también frecuentes las menciones a emperadores que, como Calígula o Heliogábalo⁸¹⁵, no tienen reparos en bailar en compañía de sus invitados:

(303) inter hunc apparatus belli, Plancus, non iudicio recta legendi neque amore rei publicae aut Caesaris, quippe haec semper impugnabat, sed morbo proditor, cum fuisset humillimus adsentator reginae et infra seruos cliens, cum Antonii librarius, cum obscenissimarum rerum et auctor et minister, cum in omnia et in omnibus uenalis, **cum caeruleatus et nudus caputque redimitus arundine et caudam trahens, genibus innixus Glaucum saltasset in conuiuio**, refrigeratus ab Antonio ob manifestarum rapinarum indicia, transfugit ad Caesarem (“Planco, en medio de estos preparativos para la guerra y no con la convicción de elegir lo correcto ni por amor al Estado o a César -puesto que siempre los atacó-, sino porque se entregaba a la traición por pura enfermedad, éste que había sido el más abyecto de los aduladores de la reina y un cliente por debajo de los esclavos, éste que fue secretario de Antonio, el instigador y el causante de sus actos más obscenos, dispuesto a venderse por todo y en todas las circunstancias, **éste que en un banquete había bailado el Glauco de rodillas,**

⁸¹⁴ Vid. *supra* § VII.1.2.1.

⁸¹⁵ Suetonio (*Cal.* 37,2) cuenta que Calígula pasaba veladas enteras *inter choros ac symphonias* y Heliogábalo el sirio era, según los escritores de la Historia Augusta (texto 231), un experto bailarín.

pintado de azul y desnudo, con la frente coronada de rosas y arrastrando una cola, puesto que había sido intimidado por Antonio a causa de unas pruebas evidentes de sus pillajes, se pasó al bando de César”, Vell. 2,83,1-2)⁸¹⁶

Igualmente, en la *Cena de Trimalción*, representación más extrema de un festín romano, encontramos, al anfitrión alentando a su esposa Fortunata para que inicie la danza del *cordax*. De hecho, Trimalción (texto 304) parece tan convencido de las habilidades de su mujer (*cordacem nemo melius ducit*), que algunos han llegado a afirmar que Fortunata había sido una antigua bailarina antes de casarse con el liberto:

(304) ceterum laudatus Trimalchio hilarius bibit et iam ebrio proximus 'nemo' inquit **'uestrum rogat Fortunatam meam ut saltet?** credite mihi: cordacem nemo melius ducit'. atque ipse erectis supra frontem manibus Syrum histrionem exhibebat concinente tota familia: madeia perimadeia (“por lo demás, muy halagado, Trimalción bebió contento y, ya casi borracho, preguntó: **«¿ninguno de vosotros va a pedirle a mi Fortunata que baile?** Creedme, nadie lleva el *cordax* mejor que ella». Y él mismo con los brazos levantados por encima de la cabeza se mostró como Siro el histrión, cantando con toda la familia el *madeia perimadeia*”, Petron. 52,8-10)

Experta danzarina o no, Fortunata conoce el desarrollo del *cordax* tan bien como para complacer al resto de los invitados y, por supuesto, a su marido quien la acompaña junto a sus esclavos (*concinente tota familia*)⁸¹⁷ y anima a hacer lo mismo a todos los simposiastas en medio de una euforia colectiva: la alegría provocada por el baile y el vino se confunde con la satisfacción de los protagonistas de ser, durante unos instantes, el verdadero centro de atención de la velada.

⁸¹⁶ Advertimos de nuevo la tendencia en este tipo de escritos a descalificar a determinados personajes acusándolos de bailar en los banquetes (§ IV.2.2.2). En el caso de Planco, sin embargo, la detallada descripción de su disfraz y el tema de la pantomima presentada nos hace pensar en que se trata de una anécdota verídica y no de un mero recurso de la invectiva de Patérculo.

⁸¹⁷ En origen, esta coreografía era la danza propia de la comedia griega pero, seguramente, sufrió numerosas transformaciones hasta la época de Petronio, momento en el que pudo haberse convertido en un verdadero ejemplo de comportamiento obsceno. Sobre la curiosa expresión canturreada a modo de estribillo, “*madeia perimadeia*”, los editores coinciden en señalar que se trata de términos de origen incierto, probablemente vinculados a alguna lengua oriental.

Estos deseos de protagonismo, este intento por emular a los verdaderos artistas, tienen también lugar en los ambientes públicos del teatro y el circo⁸¹⁸. Tal es el caso de Calígula (texto 18) o del propio Nerón (texto 305) que aparecen ante unos espectadores bailando pantomimas conocidas. Mientras el primero manda llamar expresamente a unos *consulares* obligándoles a admirar su representación en el palacio (*super pulpitem conlocavit*), Nerón considera al pantomimo Paris un adversario personal en la representación de pantomimas (*Paridem histrionem occisum ab eo*), entre otras la de la historia del Turno virgiliano (*saltaturumque Vergili Turnum*) que prometió representar en unos juegos de la victoria:

(18) saltabat autem nonnumquam etiam noctu; et quondam **tres consulares secunda uigilia in Palatium accitos multaque et extrema metuentis super pulpitem conlocavit**, deinde repente magno tibiaram et scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prosiluit ac **desaltato cantico** abiit (“a veces bailaba incluso de noche y, en una ocasión, en la segunda vigilia, **mandó llamar a palacio a tres ex cónsules a quienes, cuando se temían lo peor, les hizo subir a un palco**; luego, en medio de un estruendo de flautas y escabeles, apareció de repente con un manto de mujer y una túnica talar y, **tras bailar una pieza**, se retiró”, Suet. *Cal.* 54,2)

(305) sub exitu quidem uitae palam uouerat, si sibi incolumis status permanisset, proditum se partae uictoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium ac nouissimo die histrionem **saltaturumque Vergili Turnum**. et sunt qui tradant **Paridem histrionem occisum ab eo quasi grauem aduersarium** (“al final de su vida había prometido abiertamente que si mantenía intacto su poder, él mismo se presentaría en los juegos ofrecidos por su victoria como organista, acompañante del coro y gaitero y que el último día **bailaría como histrión el Turno de Virgilio**. Y es más, hay quienes dicen que **él mató al pantomimo Paris por considerarlo un duro adversario**”, Suet. *Nero* 54-55)

⁸¹⁸ B. LEVICK (1983: 105) enumera las tres posibilidades que tenían los romanos cuando se sentían atraídos por estos personajes o por su actividad: había quienes actuaban en privado, quienes llegaron a salir ante el público en escenarios de verdad y quienes, simplemente, perseguían a los artistas ofreciéndoles favores sexuales o económicos.

Deseosos de salir directamente a escena, algunos jóvenes nobles llegaron, incluso, a renunciar, en época imperial, a los privilegios de su clase porque, según relata Suetonio (texto 306), les impedían ejercer actividades relacionadas con el mundo del espectáculo. En el siguiente pasaje, como vemos, se compara la actitud de determinadas mujeres al prostituirse (*feminae famosae*) con algunos de estos artistas amateurs a los que el historiador considera el colmo de la depravación (*profligatissimus*):

(306) *feminae famosae*, ut ad euitandas legum poenas iure ac dignitate matronali exoluerentur, lenocinium profiteri coeperant, et ex iuuentute utriusque ordinis profligatissimus quisque, quominus **in opera scaenae harenaeque edenda senatus consulto teneretur, famosi iudicii notam sponte subibant** (“las mujeres de mala reputación, a fin de evitar las penas de la ley, habían empezado a practicar la prostitución para librarse de su derecho y de su dignidad de matronas; de entre los jóvenes, los más depravados de los dos estamentos **afrontaron por voluntad propia la deshonra de un juicio infamante para que no se les impidiera salir a la escena o al circo por medio de un senadoconsulto**”, Suet. *Tib.* 35,2)

Tal debió ser la situación que, a principios del s. I d. C. se decretó una ley estricta por la que se prohíbe la exhibición de las clases senatoriales y ecuestres en la arena o en el escenario: es el denominado *Senatus Consultum* de Lanuvio (19 d. C.), una restricción que pretende frenar la moda entre las clases poderosas de seguir los pasos de artistas y gladiadores (Levick 1983: 97-108). El hecho de que se promulgue semejante edicto no prueba sino el creciente interés de los romanos por la exhibición en los juegos a todos los niveles, incluida, por lo que hemos visto, la danza.

La conducta de estos aficionados que bailan por el puro placer exhibicionista de ser contemplados es, por supuesto, contraria a la tradición romana pues, nada tiene que ver con aquellas ocasiones en donde se danza por razones cívicas y religiosas o, simplemente en el ambiente alegre de una fiesta. Precisamente por ello, estos aspirantes a bailarines no cuentan con la licencia de la que gozan quienes bailan espontáneamente en sus celebraciones familiares⁸¹⁹.

⁸¹⁹ Recordemos aquí el *indulgere genio* de los aniversarios, la *fescennina licentia* de los cortejos nupciales (§ V.3.1) o la libertad de la que gozaban en determinados días del año (§ V.3.2) dedicados a alterar el orden natural de las cosas (rituales de inversión).

CAPÍTULO VIII: DANZA Y MORAL

Jaleos

V. Ullate, Nueva York 1996

Hasta ahora, hemos comprobado la abundancia y variedad de fuentes que documentan la presencia de danzas en todos los ambientes de la vida en Roma, hemos rescatado datos acerca de los bailarines y conocido los géneros preferidos del público para descubrir que la danza cuenta con un hueco en contextos rituales, se convierte en el pasatiempo de no pocos romanos y constituye por sí misma una de las principales formas de espectáculo en la cultura latina. Es momento ahora de atender a los juicios y valoraciones emitidos por los propios romanos para entender cuál es el verdadero lugar que ocupa esta disciplina en la cultura latina y conocer, en definitiva, las razones que explican su menosprecio o desconsideración.

Y es que una de las principales razones que explican la falta de estudios relativos al ámbito de la danza en Roma tiene que ver con el hecho de que, en principio, ésta es una actividad considerada contraria a sus principios morales. Muchos de los investigadores modernos han renunciado, por ello, a profundizar su estudio sin preguntarse las causas que justifican esta actitud y comprobar, siquiera, la auténtica realidad de la misma⁸²⁰.

Puestos a definir la situación real de la danza en el período que abarca los siglos II a. C. a IV d. C. como idea general habría que decir que un baile es admitido siempre y cuando se enmarque dentro de lo establecido: la actitud de un bailarín profesional, la

⁸²⁰ *Vid. supra* § I.4. donde apuntábamos los principales obstáculos para el estudio de la danza en Roma. A este respecto ya señaló L. SÉCHAN ([1911] 1969: 1051) la pertinencia de relativizar esta situación y de afrontar la tarea desde una perspectiva más laxa.

disposición de quienes miran o la conducta del que baila para su propio deleite sólo serán censurables si sobrepasan los límites que marca el decoro, un límite que, lógicamente, no siempre se establece con la misma rigidez. Al fin y al cabo, el *decorum* es una cualidad “elástica” (Weeber [2004] 2005: 96), adaptada a las necesidades de cada tiempo y cada personaje. Por otra parte, la realidad proporcionada por las fuentes resulta mucho más compleja de lo que parecen sugerir las valoraciones morales en la Antigüedad: “cuando nos alejamos de aquellos textos ocupados en demarcar los límites del buen comportamiento, dichos límites son cada vez más difíciles de establecer” (Hunter 2002: 196). La única manera, por tanto, de conocer el valor de la danza en su conjunto es tener en cuenta los factores contextuales, geográficos y diacrónicos que influyen en el desarrollo o la acogida de cada baile y distinguir entre aquello que, de forma puntual, es entendido por los antiguos como “buena” o “mala” danza, tarea que sólo se puede acometer a partir de una atenta lectura de las fuentes⁸²¹.

En el caso de las danzas religiosas, no se muestra recelo hacia quienes las practican o contemplan, a no ser que se trate de manifestaciones extranjeras, ajenas a la mentalidad romana. A pesar de no contar con el extraordinario poder cultural, cívico y social del coro griego -ninguna otra sociedad ha otorgado a la danza consideración igual-, las menciones de los romanos a estas prácticas rituales muestran siempre un profundo respeto ya que todo baile practicado en un entorno ritual recibe el apoyo incondicional del público y de las instituciones.

En cambio, la valoración de las danzas de divertimento resulta algo más compleja pues, a pesar de su aceptación como espectáculo y forma de ocio, no deja de suponer un conflicto moral para los ciudadanos romanos. Un buen reflejo de esta idea lo encontramos en el ya citado comentario de Quintiliano (texto 134) donde, indignado por la moda de algunos oradores de imitar las poses de los pantomimos de su tiempo (*non a scaena et histrionibus*), distingue los distintos tipos de coreografías y señala cuáles son las únicas danzas admisibles, es decir, las danzas viriles y de características militares (*utilem ad bella*) vinculadas a las ceremonias de los Salios o a los ejercicios del Campo de Marte⁸²²:

⁸²¹ Y, como bien señala F. NAEREBOUT (1997: 270), no sólo de los textos que tratan abierta y explícitamente de la danza, sino de cualquier escrito que la mencione, aunque sea simplemente de pasada.

⁸²² Sobre la formación en el Campo de Marte *vid. supra* § IV.2.2.2.

(134) sed nomen est idem iis a quibus gestus motusque formantur, ut recta sint brachia, ne indoctae, rusticae manus, ne status indecorus, ne qua in proferendis pedibus inscitia, ne caput oculique ab alia corporis inclinatione dissideant. Nam neque haec esse in parte pronuntiationis negauerit quisquam neque ipsam pronuntiationem ab oratore secernet et certe quod facere oporteat non indignandum est discere, cum praesertim haec chironomia, quae est (ut nomine ipso declaratur) lex gestus, et ab illis temporibus heroicis orta sit et a summis Graeciae uiris atque ipso etiam Socrate probata, a Platone quoque in parte ciuiliū posita uirtutum, et a Chrysippo in praeceptis de liberorum educatione compositis non omitta. Nam Lacedaemonios quidem etiam **saltationem** quandam tamquam **ad bella** quoque **utilem** habuisse inter exercitationes accepimus. **Neque id ueteribus Romanis dedecori fuit: argumentum est sacerdotum nomine ac religione durans ad hoc tempus saltatio** et illa in tertio Ciceronis de Oratore libro uerba Crassi, quibus praecipit ut orator utatur '**laterum inclinatione forti ac uirili, non a scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra**'. Cuius disciplinae usus in nostram usque aetatem sine reprehensione descendit. A me tamen nec ultra puerilis annos retinebitur nec in his ipsis diu. Neque enim gestum oratoris componi ad similitudinem saltationis uolo, sed subesse aliquid ex **hac exercitatione puerili**, unde nos non id agentis furtim decor ille discentibus traditus prosequatur ("pero reciben también el nombre [de maestros] aquellos que nos forman en los gestos y en los movimientos, para que los brazos estén rectos, para que las manos no parezcan sin elegancia o toscas, para que la postura no resulte indecorosa, para saber cómo adelantar los pies y que ni la cabeza ni los ojos desentonen con la inclinación del resto del cuerpo. Pues nadie me negará que estas cosas pertenecen al ámbito de la pronunciación del discurso y tampoco separará la pronunciación en sí del propio orador. Ciertamente, no hay que indignarse por aprender lo que conviene hacer, sobre todo porque este «movimiento de las manos» que es la ley del gesto (ya lo dice su propio nombre), surgió ya en tiempos de los héroes y mereció la aprobación de los personajes más ilustres de Grecia y del propio Sócrates, Platón la había colocado entre las virtudes de los ciudadanos y Crisipo no la dejó de lado en las normas que escribió sobre la educación de los niños. Sabemos que los lacedaemonios, ciertamente, tuvieron incluso una especie de **danza** entre sus prácticas militares, que era también un entrenamiento **útil para la guerra**. Esta práctica

tampoco resultó deshonrosa para los antiguos romanos: **prueba de ello es la danza que llega hasta nuestros días con el nombre y ritual de los sacerdotes [Salios]** y también aquellas palabras de Craso en el libro tercero de Cicerón *Sobre el Orador*, en las que recomienda que el orador haga uso de «**una inclinación del costado decidida y varonil, no la de la escena y los histriones, sino la que es propia de la lucha e incluso de la palestra**». La práctica de esta disciplina ha llegado hasta nuestra época sin rechazo alguno. Con todo, yo no la mantendría más allá de los primeros años ni tampoco mucho tiempo. Pues no quiero que el gesto del orador se configure a imagen y semejanza de una danza sino que tan sólo quede **algo de aquel ejercicio infantil** y que esa misma elegancia que se nos transmitió a los que la aprendimos, nos acompañe de forma oculta y sin que se note”, Quint. *inst.* 1,11,16-19)

A diferencia de Quintiliano, muchos otros autores latinos ofrecen una valoración de la danza en términos generales, apenas matizada y sin tener en cuenta los distintos géneros, estilos y variedades que puede llegar a englobar esta disciplina. Tal es el caso, por ejemplo, de Macrobio (texto 306) que, en su crítica al lujo de los banquetes anteriores a su tiempo, considera la danza como paradigma de esos vicios pasados (*alia lasciuia qua nunc caremus*):

(306) et de luxu quidem illius temporis circa marinas copias dicere institueram, sed quia in adsertionem nostrae emendationis alia ex aliis proferenda se suggerunt, de piscibus non omitto, sed differo dum **de alia lasciuia qua nunc caremus admoneo**. dic enim, Hore, qui antiquitatem nobis obicis, **ante cuius triclinium modo saltatricem uel saltatorem te uidisse meministi? at inter illos saltatio certatim uel ab honestis appetebatur** (“y en relación a los excesos de aquel tiempo, había pensado hablar de la abundancia de productos del mar pero, puesto que en la exposición de mi argumento se ha sugerido que unas cosas deben ser presentadas antes que las demás, no voy a omitir el tema de los peces, pero lo voy a posponer mientras **os prevengo de otros vicios de los que ahora estamos libres**. Dinos, Horo, tú que nos echas en cara la época antigua, **¿en el triclinio de quién recuerdas haber visto tú a un bailarín o una bailarina? En cambio, entre ellos la danza era una actividad habitual, practicada incluso por la gente de bien**”, Macr. *Sat.* 3,14,2-4)

Este discurso que, en principio, se limita a comentar los bailes simposíacos (*ante cuius triclinium modo saltatricem uel saltatorem te uidisse meministi*) deriva, sin embargo, a una reflexión general sobre la danza en la que los interlocutores en el relato de Macrobio (texto 204) acaban metiendo en un mismo saco todo tipo de actuaciones (incluidas las coreografías religiosas) sin atender a los rasgos y características de cada una. Véase, si no, el comentario último de Rufio Albino referido a la danza saliar de Apio Claudio (*uir triumphalis qui Salius fuit*), que pone al mismo nivel que las prácticas de los histriones (*quid loquor de histrionibus*):

(204) sed **quid loquor de histrionibus**, cum Appius Claudius, uir triumphalis qui Salius ad usque senectutem fuit, **pro gloria optinuerit quod inter collegas optime saltitabat?** (“¿para qué hablar de los histriones cuando Apio Claudio, que había celebrado el triunfo y había sido Salio hasta su vejez, **se vanagloriaba de lo bien que bailaba entre sus colegas?**”, Macr. Sat. 3,14,14)

Esta actitud no es exclusiva del período tardío. Ya Nepote (texto 307) en el s. I a. C. parece valorar la danza en términos absolutos cuando se justifica por tener que hablar de aficiones ligeras e impropias de personajes ilustres (*leue et non satis dignum summorum uirorum personis*), con el argumento de que lo que en una cultura (la romana) puede parecer vergonzoso, en otra (la griega) resulta digno. De la reflexión de Nepote no se deduce una descalificación global de la danza por parte de los romanos, sino sólo de aquellos ignorantes de la cultura griega y estrictos en la valoración moral de todo aquello que les resulta ajeno:

(307) non dubito fore plerosque, Attice, **qui hoc genus scripturae leue et non satis dignum summorum uirorum personis iudicent, cum relatum legent**, quis musicam docuerit Epaminondam, **aut in eius uirtutibus commemorari, saltasse eum commode scienterque tibiis cantasse**. sed ii erunt fere, qui expertes litterarum Graecarum nihil rectum, nisi quod ipsorum moribus conueniat, putabunt. **hi si didicerint non eadem omnibus esse honesta atque turpia**, sed omnia maiorum institutis iudicari, non admirabuntur nos in Graiorum uirtutibus exponendis mores eorum secutos (“no dudo, Ático, de que quizás haya muchos que al leer este relato **consideren que** saber quién enseñó música a Epaminondas o **recordar entre sus virtudes que bailaba con soltura y tocaba la flauta con mucha técnica, son cosas demasiado banales para este género**”).

literario y no suficientemente dignas para el carácter de los personajes ilustres. Pero serán, generalmente, quienes desconocen la cultura griega, los que no consideren decente nada, excepto las cosas que están en consonancia con su propia moral. **Si éstos comprendiesen que una misma cosa no es para todos por igual honesta o vergonzosa,** sino que lo juzgasen todo según las normas de los antepasados, no se extrañarían de que yo haya intentado seguir las costumbres de los griegos a la hora de exponer sus virtudes”, *Nep. praef.* 1-3)

Según recuerda Hemelrijk ([1999] 2004: 77-78), Nepote omite decir que tampoco en Grecia la danza fue valorada incondicionalmente pues, como aquí, las únicas coreografías respetadas en el mundo heleno son aquellas que tienen una conexión directa con la religión y con la vida política. Y es que si prestamos atención a la información de los textos griegos del período clásico descubrimos que, fuera de determinados contextos, tampoco ellos consideran la danza un arte digno de exhibición o de alarde (Lawler [1963] 1965: 126).

En primer lugar, el propio Platón previene en *Las Leyes* (texto 308) de practicar aquellas danzas que no pertenecen al ámbito cívico: fuera de las danzas armadas y pacíficas del coro (como la πυρρίχη y la ἐμμέλεια), el filósofo encuentra dificultades para clasificar aquellas que tienen una cierta vinculación con el mundo dionisiaco (Bernabé 2011: 218); además, hay un tipo de coreografías que el buen ciudadano debe evitar y, aunque no está de más que las contemple, ha de ser consciente de que son propias de esclavos y extranjeros (δούλοις καὶ ξένοις). Se trata de las danzas y las posturas de los actores en el género cómico:

(308) τὰ μὲν οὖν τῶν καλῶν σωμάτων καὶ γενναίων ψυχῶν εἰς τὰς χορείας, οἷας εἴρηται δεῖν αὐτὰς εἶναι, διαπεπέρανται, τὰ δὲ τῶν αἰσχρῶν σωμάτων καὶ διανοημάτων καὶ τῶν ἐπὶ τὰ τοῦ γέλωτος κωμωδήματα τετραμμένων, κατὰ λέξιν τε καὶ ᾠδὴν καὶ κατὰ ὄρχησιν καὶ κατὰ τὰ τούτων πάντων μιμήματα κεκωμωδημένα, ἀνάγκη μὲν θεάσασθαι καὶ γνωρίζειν· ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν μὲν οὐ δυνατόν, εἰ μέλλει τις φρόνιμος ἔσεσθαι, ποιεῖν δὲ οὐκ αὖ δυνατόν ἀμφοτέρω, εἴ τις αὖ μέλλει καὶ μικρὸν ἀρετῆς μεθέξειν, ἀλλὰ αὐτῶν ἕνεκα τούτων καὶ μανθάνειν αὐτὰ δεῖ, τοῦ μή ποτε δι' ἄγνοιαν δρᾶν ἢ λέγειν ὅσα γελοῖα, μηδὲν δέον, **δούλοις δὲ τὰ τοιαῦτα καὶ ξένοις ἐμμίσθοις προστάττειν μιμῆσθαι**, σπουδὴν δὲ περὶ αὐτὰ εἶναι μηδέποτε μηδ'

ήντινοῦν, **μηδέ τινα μανθάνοντα αὐτὰ γίγνεσθαι φανερόν τῶν ἐλευθέρων, μήτε γυναῖκα μήτε ἄνδρα**, καινὸν δὲ αἰεὶ τι περὶ αὐτὰ φαίνεσθαι τῶν μιμημάτων. ὅσα μὲν οὖν περὶ γέλωτά ἐστιν παίγνια, ἃ δὴ κωμωδίαν πάντες λέγομεν, οὕτως τῷ νόμῳ καὶ λόγῳ κείσθω (“hemos terminado la descripción de las posturas y actitudes de los cuerpos hermosos y las almas nobles en las danzas corales y hemos expuesto cómo deben ser éstas. **Ahora debemos observar y conocer los cuerpos feos y los pensamientos vergonzosos y a aquellos que se han dedicado a las bromas cómicas que provocan risas con lo que dicen, cantan, bailan y con las imitaciones representadas en forma de comedia de todos éstos caracteres.** Pues no es posible comprender lo serio sin lo ridículo ni lo contrario sin todo lo contrario, si uno quiere llegar a tener discernimiento, aunque, por otra parte, debe ser capaz de hacer ambas cosas si quiere llegar a ser mínimamente virtuoso, sino que es necesario que las aprenda para que nunca haga o diga cosas ridículas por ignorancia, cuando no debe en absoluto. **Hay que encargar a los esclavos y a extranjeros a sueldo que hagan tales imitaciones.** Nunca debe haber ninguna seriedad en estas cosas, **ni ningún libre, mujer u hombre, debe aparecer aprendiéndolas**, sino que continuamente debe representarse alguna imitación cómica nueva”, Pl. Lg. 816d)⁸²³

Si los bailarines profesionales, los esclavos o extranjeros aquí mencionados pertenecen a estratos inferiores y su arte se concibe como una actividad indigna en comparación con las danzas de la polis que, según Platón (Lg. 816c), invitan a los ciudadanos a vivir de la misma manera y disfrutar de los mismos placeres, entonces, quienes imitan los gestos de esta gente serán criticados con mayor razón, sobre todo si se trata de personajes ilustres. En este sentido, Heródoto (texto 309) relata una curiosa anécdota que tiene lugar en el s. VI a. C., cuando Clístenes ofrece la mano de su hija a varios pretendientes de distinta procedencia:

(309) Ὡς δὲ ἡ κυρὴ ἐγένετο τῶν ἡμερέων τῆς τε κατακλίσιος τοῦ γάμου καὶ ἐκφάσιος αὐτοῦ Κλεισθέneos τὸν κρίνοι ἐκ πάντων, θύσας βοῦς ἑκατὸν ὁ Κλεισθένης εὐώχεε αὐτοὺς τε τοὺς μνηστῆρας καὶ Σικωνίους πάντας. Ὡς δὲ ἀπὸ δείπνου ἐγένοντο, οἱ μνηστῆρες ἔριν εἶχον ἀμφὶ τε μουσικῇ καὶ τῷ λεγομένῳ ἐς τὸ μέσον. **Προϊούσης δὲ τῆς πόσιος κατέχων πολλὸν τοὺς ἄλλους ὁ Ἴπποκλείδης**

⁸²³ Trad. F. LISI (1999: 61).

ἐκέλευσέ οἱ τὸν αὐλητὴν αὐλῆσαι ἐμμελείην· πειθομένου δὲ τοῦ αὐλητέω ὀρχήσατο. Καὶ κως ἑωυτῷ μὲν ἀρεστῶς ὀρχέετο, ὁ Κλεισθένης δὲ ὀρέων ὅλον τὸ πρῆγμα ὑπώπτει. Μετὰ δὲ ἐπισχὼν ὁ Ἴπποκλείδης χρόνον ἐκέλευσέ τινα τράπεζαν ἐσενεῖκαι· ἐσελθούσης δὲ τῆς τραπέζης πρῶτα μὲν ἐπ' αὐτῆς ὀρχήσατο Λακωνικὰ σχημάτια, μετὰ δὲ ἄλλα Ἀττικά, τὸ τρίτον δὲ τὴν κεφαλὴν ἐρείσας ἐπὶ τὴν τράπεζαν τοῖσι σκέλεσι ἐχειρονόμησε. Κλεισθένης δὲ τὰ μὲν πρῶτα καὶ τὰ δεύτερα ὀρχεομένου ἀποστυγέων γαμβρὸν ἄν οἱ ἔτι γενέσθαι Ἴπποκλείδην διὰ τὴν τε ὀρχησιν καὶ τὴν ἀναιδείην κατεῖχε ἑωυτόν, οὐ βουλόμενος ἐκραγῆναι ἐς αὐτόν· ὡς δὲ εἶδε τοῖσι σκέλεσι χειρονομήσαντα, οὐκέτι κατέχειν δυνάμενος εἶπε· «ὦ παῖ Τεισάνδρου, ἀπορχήσαό γε μὲν τὸν γάμον.» Ὁ δὲ Ἴπποκλείδης ὑπολαβὼν εἶπε· «Οὐ φροντὶς Ἴπποκλείδῃ.» Ἀπὸ τούτου μὲν τοῦτο ὀνομάζεται (“cuando llegó el día señalado para el banquete nupcial y para la proclamación de quién era entre todos el escogido por Clístenes, éste mató cien toros y ofreció un almuerzo espléndido a los pretendientes y a todos los sicionios. Cuando la comida tocaba ya a su fin surgió entre los pretendientes una discusión acerca de la música y de lo que se había hablado durante el convite. **En el transcurso de la bebida, Hipoclidés, que había superado con mucho a los demás, pidió al flautista que le ejecutara un aire de danza. El flautista obedeció, y él lo danzó, complacido de sí mismo; a Clístenes, en cambio que, naturalmente, lo vio, aquel espectáculo le disgustó enormemente.** Hipoclidés esperó un tiempo e hizo que alguien le acercara una mesa. Cuando la tuvo junto a él bailó primero, subido a ella, aires laconios, a continuación aires áticos, y en tercer lugar se puso boca abajo y agitó las piernas. Cuando bailó por primera y por segunda vez, Clístenes ya rechazó con repugnancia el pensamiento de que Hipoclidés pudiera ser su yerno, y ello por la danza y por la desvergüenza; sin embargo se contuvo y no quiso mostrarle su desprecio. Pero cuando le vio agitar las piernas ya no fue capaz de contenerse, y le dijo: «¡Hijo de Tisandro, al bailar te has perdido la boda!». Pero Hipoclidés le interrumpió exclamando: «¡A Hipoclidés le importa un comino!». Lo cual desde entonces se dice a modo de refrán”, Hdt. 6,129-130)⁸²⁴

Como vemos, el tirano rechaza a Hipoclidés, candidato ideal para casarse con su hija, precisamente por saber bailar y por disfrutar con la demostración pública de sus

⁸²⁴ Trad. M. BALASCH (2006: 630-631).

habilidades (καί κως ἐωντῶ μὲν ἀρεστῶς ὀρχέετο) pero, sobre todo, por invertir y transgredir las convenciones habituales (Lonsdale 1993: 220-221).

Con estas reflexiones previas podemos ya examinar con detalle las principales opiniones de los romanos en relación a cada tipo de danza, género y situación. Para ello, analizaremos en primer lugar el estatus de los bailarines profesionales (§ VIII.1), prestando especial atención a la figura de los pantomimos del período imperial. A continuación, comentaremos las principales críticas dirigidas contra los espectadores (§ VIII.2) y, finalmente, estudiaremos el alcance de los juicios y valoraciones que transmiten los textos sobre quienes bailan de forma “indecorosa” (§ VIII.3).

1. BAILARINES PROFESIONALES: CONSIDERACIÓN Y ESTATUS

El oficio de bailarín, como el de cualquier artista de la escena⁸²⁵, está reservado a esclavos, libertos o extranjeros y se estima contrario a los ideales romanos (Garelli-François 2007: 103-105). Según la ley, los bailarines son considerados *infames*⁸²⁶; además, se trata de artistas de segunda fila que suelen representar sus piezas de forma extraoficial y no como parte del repertorio incluido en los *ludi*. Este hecho, unido a su estilo de vida itinerante y la participación de mujeres en la profesión hace de ellos personajes indeseables (Ducos 1990: 19), sin olvidar que el uso excesivo del cuerpo y del movimiento provoca también el rechazo de los espectadores más puritanos⁸²⁷.

⁸²⁵ Sobre el nivel social de estos artistas y las claves para entender su profesión cf. P. EASTERLING y E. HALL (eds.) (2002) y C. HUGONNOT *et al.* (eds.) (2004). Para el caso concreto de los músicos profesionales cf. A. BAUDOT (1973: 57-63) y, sobre las mujeres, R. WEBB (2002) y S. PEREA (2004). Resulta también interesante el reciente trabajo de M. VESTERINEN (2007), en el que se ofrecen datos prácticos sobre la realidad cotidiana de estos personajes (viajes, salarios, asociaciones...).

⁸²⁶ Sobre la *infamia* de los bailarines *vid. supra* § VII.1 y n. 634.

⁸²⁷ Cf. D. M. DUTSCH (2008: 184). Si una de las premisas que, posteriormente, se establece en el *Digesto* de Justiniano para etiquetar de *infamia* a los actores es la de ofrecer su cuerpo como espectáculo, en el caso de los bailarines esta acusación se hace aún más evidente. De hecho, para F. DUPONT (1985: 98) la correlación que plantean los romanos entre exhibición del cuerpo y licencia sexual (y que comparten con otros personajes *infames* como las prostitutas, entre otros), pasa precisamente por la danza.

En tiempos de la República, el oficio de *saltator* está reservado a unos pocos que, aunque logran sobrevivir por su repercusión en las tablas, nunca llegan a alcanzar la gloria de los verdaderos actores como Roscio y Esopo. Desde un punto de vista más general, los bailarines de esta época constituyen un modelo de conducta contrario al del ciudadano romano que considera la danza una actividad denigrante⁸²⁸ y sin interés como ocupación profesional⁸²⁹.

A partir del Principado, sin embargo, la situación de los bailarines cambia de manera considerable: los pantomimos practican un tipo de baile que, a medio camino entre la “alta” y la “baja” cultura, es admirado por el público y patrocinado por las autoridades⁸³⁰. En este sentido, la pantomima se convierte en el arte de la ambigüedad⁸³¹, una realidad que subrayan los principales estudiosos en este ámbito y que resumiremos de manera somera⁸³².

Pocas profesiones de la Roma antigua conocemos en la actualidad tan a fondo como la de los pantomimos: contamos con abundantes datos acerca de su formación, de sus carreras, de los premios obtenidos y los viajes de un lugar a otro; tenemos noticias de representaciones concretas, de sus relaciones personales e, incluso, podemos cono-

⁸²⁸ Ya hemos tenido ocasión de examinar algunas de las opiniones de Cicerón, por ejemplo, sobre el oficio de bailarín (texto 56). En este sentido, no es extraño que el término se empleara con frecuencia en la invectiva de la época. *Vid. supra* § III.4.

⁸²⁹ Como demuestra A. BAUDOT (1973: 127-131), el caso de los músicos es bien distinto. En primer lugar, más que el origen social o geográfico, los criterios jerárquicos que cuentan para ellos tienen que ver con su valor profesional. Además, el conjunto del público suele reconocer sus cualidades artísticas y muchos individuos ajenos a la profesión eligen este tipo de arte como pasatiempo y práctica de ocio porque consideran que es una actividad noble.

⁸³⁰ Son muchos los estudios que podemos mencionar acerca del estatus de estos bailarines. El perfeccionamiento de su técnica y el éxito de sus representaciones fueron dos factores determinantes para que ascendieran en la escala de poder. Cf. C. GOURDET (2004), S. QUERZOLI (2006), I. LADA-RICHARDS (2007: 127-134), M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 191-204) e Y. HUNT (2008).

⁸³¹ Considerada por muchos como un “género híbrido” que combina elementos de la alta y la baja cultura, la pantomima ocupa, al mismo tiempo, una curiosa posición intermedia en la que se observan dos estilos, dos lenguas, dos maneras de discurso, dos sistemas de pensamiento, etc. Cf. I. LADA-RICHARDS (2007: 128).

⁸³² De nuevo tendremos en cuenta las reflexiones de autores como I. LADA-RICHARDS (2007), M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007) y R. WEBB (2008), que han profundizado en esta materia.

cer anécdotas acerca de su vida privada⁸³³. Además, junto a los textos literarios, las fuentes epigráficas reflejan la presencia significativa de los pantomimos en la realidad romana: teniendo en cuenta que se trata de un oficio, por lo general, vergonzoso, vinculado a esclavos, libertos y extranjeros, este hecho nos confirma la importancia de las representaciones pantomímicas en época imperial y su inmensa repercusión⁸³⁴.

Aunque mantienen el calificativo de *infames*, los pantomimos no tienen problema en conseguir el derecho de asociación que habían logrado músicos, actores o mimos, una plataforma desde donde les es posible ejercer un sistema efectivo de propaganda y obtener favores legales, sociales y económicos⁸³⁵. Muchos de ellos llegan a amasar verdaderas fortunas y a codearse con los personajes más influyentes del momento⁸³⁶, como Batilo con Mecenas (texto 254) o Mnéster con el emperador Calígula (Suet. *Cal.* 55,1).

La figura de un bailarín en escena y su capacidad para deslumbrar le proporciona un llamativo estatus artístico y social de manera que los espectadores los admiran por encima de cualquier cosa (Webb 2008: 45). Por ello surgen importantes patrocinadores que se sirven de su arte para asegurarse un cierto respaldo popular: el pantomimo se convierte, entonces, en el referente de aquellos que financian los espectáculos, es decir, constituye la representación simbólica de un cónsul poderoso e, incluso, del

⁸³³ No es nuestro deseo detenernos en asuntos que ya han sido ampliamente tratados por especialistas. En este sentido, y aparte de las consabidas monografías, véanse A. DUNCAN (2006: 188-195) acerca del comportamiento habitual de los pantomimos fuera del teatro, S. MONTIGLIO (1999) sobre el estilo de su danza, E. J. JORY (1998) acerca de la puesta en escena, R. WYLES (2008) para las cuestiones que tienen que ver con los accesorios, R. WEBB (2008b: 47-51) sobre la técnica y preparación física y, finalmente, otros trabajos específicos que analizan la vida de algunos pantomimos a través de sus epitafios -por ejemplo M. SORDI (1953), J. L. FRANKLIN (1987), W. J. SLATER (1995), J. H. STARKS JR. (2008)-.

⁸³⁴ Una buena lista de los pantomimos más conocidos y sus obras puede encontrarse en H. LEPPIN (1992) y M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 416-425).

⁸³⁵ Según S. QUERZOLI (2006: 176), el jurista Salvio Juliano les ayudó a obtener algunos de estos privilegios en el s. II d. C.. Entre ellos se encontraba el derecho a no actuar de forma continuada y gratuita.

⁸³⁶ C. PANAYOTAKIS (2008: 189) ofrece un completo listado de los pantomimos y sus relaciones con destacados hombres de poder. C. GOURDET (2004: 308 ss.), por su parte, también proporciona un claro trazado del estatus de los pantomimos, de sus relaciones cambiantes con las familias poderosas del Imperio y de la presión política que ejercían como grupo.

emperador⁸³⁷. Así lo vemos, por ejemplo, en una inscripción pompeyana del s. I. a. C. (texto 310) que contiene los juegos y espectáculos organizados por un importante duúnviro. Entre los principales reclamos del festival se encuentra, precisamente, el pantomimo Pílates:

(310) A(ulus) Clodius A(uli) f(ilius) / Men(enia) Flaccus Iluir i(ure) d(i-
cundo) ter quinq(uennalis) / trib(unus) mil(itum) a populo / **primo duomui-
ratu()** Apollinarib(us) in foro pompam / tauros taurocentas succursores pon-
tarios / paria III pugiles cateruarios et pyctas ludos / **omnibus acruamatis pan-
tomimisq(ue) omnibus et / Pylade** et HS n(ummos) X(milia) in publicum pro
duomuiratu() / secundo duomuiratu() quinq(uennalis) Apollinaribus in foro /
pompam tauros taurarios succursores pugiles / cateruarios pos(uit) ter die solus
in spectaculis athletas / par(ia) XXX glad(iatorum) par(ia) V et gladiat(orum)
par(ia) XXXV et / uenation(es) tauros taurocentas apros ursos / cetera uenatio-
ne uaria cum collega / tertio duomuiratu ludos **factione prima / adiectis
acruamatis** cum collega // Clodia A(uli) f(ilia) hoc monumentum sua impensa
/ sibi et suis (“**Aulo Clodio Flaco, hijo de Aulo**, de la tribu Menenia, tres veces
duúnviro para administrar justicia, elegido por el pueblo tribuno de la plebe
quinquenal; **ofreció durante su primer duunvirato en los Juegos Apolinales**
una procesión en el foro, toros, matadores y artistas auxiliares, tres pares de gla-
diadores «puntarios», escuadrones de púgiles, y combates griegos, **con todo
tipo de músicos, de pantomimos y con Pílates**. Y pagó diez mil sextercios al
tesoro público por su duunvirato. En su segundo duunvirato, como magistrado
quinquenal, ofreció en los Juegos Apolinales una procesión en el foro, toros, ma-
tadores, artistas auxiliares y escuadrones de púgiles. Al tercer día ofreció, sólo él,
treinta pares de atletas en los espectáculos y cinco pares de gladiadores y, con su
colega, treinta y cinco pares de gladiadores, cacerías, toros, matadores, jabalíes,
osos y demás cacerías variadas. En el tercer duunvirato, patrocinó, con su colega,
unos juegos con **una compañía de primer nivel acompañada de músicos**.”)

⁸³⁷ Acerca de la repercusión política y económica de las pantomimas cf. E. J. JORY (1984), W. J. SLATER (1994: 122-132), I. LADA-RICHARDS (2007: 56-63), M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 168-208) y R. WEBB (2008: 30 ss.).

Clodia, hija de Aulo, pagó este monumento a su costa y a la de los suyos”, CIL 10, 01074d)⁸³⁸

No sólo las masas; también los intelectuales contribuyen a crear una imagen digna de esta profesión. Así, algunos tratadistas de la Segunda Sofística redactan alegatos en favor de la pantomima⁸³⁹. Estos escritos ponen de manifiesto nuevos mecanismos de relación entre los artistas y el público y, en definitiva, la existencia de una nueva clase social que es capaz de valorar positivamente los espectáculos de rango inferior⁸⁴⁰. Según Lada-Richards (2007: 127-134), los motivos que impulsan a estos tratadistas a escribir sobre las virtudes de la pantomima parten de los propios histriones que son los que, en definitiva, tienen un claro interés en vender su arte. En el caso de Pílates, por ejemplo, sabemos que fue uno de los “introdutores” del género en Roma, escribió un tratado práctico de pantomima y tuteló la formación de jóvenes bailarines⁸⁴¹, entre otros, el famoso Hylas (Jory 2004: 150-152).

En varias ocasiones, los detractores de la pantomima se enfrentaron duramente y, quizás, por razones económicas, con los principales consumidores de estos espectáculos. Uno de los períodos más turbulentos coincide con el reinado de Tiberio que, después de los conflictos surgidos entre los años 14 d. C. y 15 d. C. (texto 311), puso todo su empeño en prohibir este tipo de actuaciones hasta que, finalmente, expulsó a todos

⁸³⁸ Esta inscripción, datada en torno al año 20 a. C., ya ha sido estudiada por E. CSAPO & W. SLATER (eds.) (1995: 381), A. FUTRELL (2006: 43-44), I. LADA-RICHARDS (2007: 62-63) y E. HALL & R. WYLES (eds.) (2008: 381).

⁸³⁹ I. LADA-RICHARDS (2007: 79-134) examina en profundidad las razones de Luciano y otros teóricos a la hora de considerar las virtudes de la pantomima en un plano intelectual y educativo. Con una completa revisión de las ideas positivas del discurso y del ambiente general de la Segunda Sofística, consigue relativizar las posturas radicales y los elogios sin fundamento.

⁸⁴⁰ Combinando la memoria y las habilidades retóricas con la técnica precisa de la danza estos bailarines logran conectar con el público más exquisito.

⁸⁴¹ Parece, además, que fue Pílates quien introdujo la orquesta y el coro como parte de las actuaciones, elementos que, sin duda, complicaban el conjunto de la representación haciéndolo más interesante. Cf. M. H. GARELLI-FRANÇOIS (2007: 161-164).

los pantomimos de Italia en el año 23 d. C.⁸⁴². Esta decisión tuvo que ver, en parte, con el hecho de que muchos admiradores de los histriones quisieron imitarlos en el escenario:

(311) at theatri licentia, proximo priore anno coepta, grauius tum erupit, occisis non modo e plebe set militibus et centurione, uulnerato tribuno praetoriae cohortis, dum probra in magistratus et dissensionem uulgi prohibent. actum de ea seditione apud patres dicebanturque sententiae, ut praetoribus ius uirgarum in histriones esset. intercessit Haterius Agrippa tribunus plebei increpitusque est Asinii Galli oratione, silente Tiberio, qui ea simulacra libertatis senatui praebebat. ualuit tamen intercessio, quia diuus Augustus immunis uerberum histriones quondam responderat, neque fas Tiberio infringere dicta eius. de modo lucaris et aduersus lasciuiam fautorum multa decernuntur; **ex quis maxime insignia, ne domos pantomimorum senator introiret, ne egredientis in publicum equites Romani cingerent aut alibi quam in theatro spectarentur, et spectantium immodestiam exilio multandi potestas praetoribus fieret** (“pero la depravación del teatro que había empezado justo el año anterior estalló entonces con mayor gravedad, pues no sólo fueron asesinados miembros de la plebe sino también soldados y un centurión, y un tribuno de la cohorte pretoriana resultó herido, mientras rechazaban insultos contra los magistrados y la oposición del vulgo. Entre los miembros del senado se discutió sobre esta sedición y se dictaron sentencias por las que los pretores podrían tener el derecho de azotar a los histriones. El tribuno de la plebe Haterio Agripa se opuso y fue censurado en un discurso de Asinio Galo, sin que dijera nada Tiberio, que permitía al senado este tipo de simulacros de libertad. Pero este veto prevaleció porque una vez el divino Augusto había contestado que los histriones estuvieran libres de azotes y Tiberio no consideraba lícito contradecir sus decisiones. Sobre la cantidad de su salario y contra el desenfreno de sus partidarios se decretaron muchas cosas: **de entre ellas las más llamativas fueron que ningún senador entrara en casa de los**

⁸⁴² Conocidos actualmente como los “pantomime riots”, los disturbios, que habían estallado entre el senado, los espectadores y los bailarines, han sido muy comentados desde la Antigüedad. Para una buena revisión del asunto cf. E. J. JORY (1984) y W. J. SLATER (1994). El primero explica las razones de las revueltas por el contenido sugerente de las danzas pantomímicas, el segundo, en cambio, va más allá y reconoce una serie de factores sociales que contribuyeron a las tensiones.

pantomimos, que los caballeros romanos no los protegieran en público al salir a la calle o en cualquier otro lugar excepto viéndolos en el teatro y que los pretores tuvieran la potestad de castigar con el exilio la insubordinación de los espectadores”, Tac. ann. 1,77,1-4)

Como vemos, la situación de los bailarines varía según las exigencias del espectador y, sobre todo, de los intereses diversos de cada emperador (Querzoli 2005: 169-178). Quizás por ello, es difícil hablar de un escenario social estandarizado y homogéneo, pues las excepciones a la norma han sido siempre mucho más abundantes de lo que parece a primera vista. Es más, mientras que caballeros y senadores cruzan la línea que los separa de su estamento para emular a sus ídolos de la escena, hay muchos artistas que, sin ser pantomimos, también alcanzan un importante reconocimiento público. Slater (2002: 316), por ejemplo, menciona la inscripción de un ciudadano romano del s. II d. C., Aurelio Eutiques (CIL 14, 02408), que fue un distinguido y renombrado mimo, mientras que Dunbabin (2004: 175-176) analiza la estatua y la inscripción del mimo Fundilio Docto (CIL 14, 04273), un liberto que, en su monumento funerario, se presenta a sí mismo ataviado con la toga de ciudadano romano.

Por supuesto, los autores y pensadores más tradicionalistas siguen obsesionados con la voluptuosidad de las pantomimas y se niegan a apreciar las virtudes de esta danza. La ambigüedad sexual del artista, capaz de encarnar a hombres y mujeres, la temática provocativa de sus obras o la utilización de un lenguaje alternativo y corporal constituyen un obstáculo para la completa aceptación del género (Lada-Richards 2007: 66-71).

A partir de los siglos III y IV d. C., los críticos paganos y, sobre todo, los Padres de la Iglesia arremeten insistentemente contra estas piezas representadas en el teatro⁸⁴³. Paralelamente, el poder de convocatoria que tienen los pantomimos como estrellas de la actuación se hace cada vez más evidente y sus espectáculos son el caldo de cultivo para nuevas y más violentas revueltas ciudadanas: en el siglo V, las grandes facciones encargadas de las carreras en el circo -los Verdes, los Azules, los Rojos y los Blancos-

⁸⁴³ La prolífica literatura de ataque contra ellos aporta, de paso, noticias muy valiosas para su estudio. Entre los que han profundizado en esta cuestión cf. S. PEREA (2004: 31-38). Aun así, el reciente trabajo de R. WEBB (2008), que recoge opiniones e ideas expuestas en artículos anteriores, como R. WEBB (2002) y (2006), es el más indicado para conocer en profundidad las posturas de cristianos y paganos al respecto.

reorganizan el mundo del espectáculo, incluyendo las actuaciones de mimos y pantomimos (Cameron 1976: 224-229).

Así las cosas, la ambigüedad social en la valoración de los pantomimos se mantiene en un estado de equilibrio desde los primeros testimonios y, aunque crece la hostilidad hacia ellos, prima el interés por preservar sus actuaciones (Webb 2008: 42-47).

2. CRÍTICAS HACIA EL ESPECTADOR

Las virtudes que necesariamente ha de cultivar el buen ciudadano le impiden participar activamente en una danza de entretenimiento. La ausencia de *utilitas* en este tipo de espectáculos choca con el pragmatismo tradicional de los romanos, una condición que, en cierto modo, califica a quienes acuden al teatro de “desidiosos” (Sick 1999: 331-332). Ahora bien, la realidad de los hechos demuestra que el público está constituido por un conjunto heterogéneo de espectadores de toda clase y procedencia.

En época imperial la danza acaba convirtiéndose en uno de los espectáculos preferidos de los asistentes al teatro, disminuyen las acusaciones hacia ellos y los rígidos principios de la moralidad que imperaban hasta entonces comienzan a debilitarse. Los factores económicos y políticos pesan más que los principios éticos y el poder de los espectáculos relativiza toda opinión al respecto: los ediles encargados de los juegos y, posteriormente, los propios emperadores, se plantean distintas alternativas a la hora de seleccionar las diversiones que ofrecer a su público según las premisas de *splendor* y *moderatio*, optando, casi siempre, por complacer al pueblo a costa de rebajar la “calidad moral” de las piezas e incrementar su espectacularidad (Zorzetti 1991: 272-274).

En líneas generales, podemos decir que el consumo pasivo de danzas de divertimento no tiene por qué tener relación directa con la decencia de un ciudadano (Nae-rebout 2009: 150): Pompeyo, por ejemplo, contrata una compañía de mimos para inaugurar su teatro (texto 268) mientras que Augusto, sin ir más lejos, es el principal patrocinador de algunos espectáculos de pantomima. Pese a todo, no faltan opiniones radicales de quienes, como Juvenal (texto 312), atacan indistintamente a bailarines y espectadores, como si ambos participaran de un mismo proceso de depravación:

(312) porticibusne tibi monstratur femina uoto / digna tuo? cuneis an habent
spectacula totis / quod securus ames quodque inde excerpere possis? / **chiro-**

nomon Ledam molli saltante Bathyllo / Tuccia uesicae non imperat, Apula gannit, / [sicut in amplexu, subito et miserabile longum.] / **attendit Thymele:** Thymele tunc rustica discit. / ast aliae, quotiens aulaea recondita cessant, / et uacuo clusoque sonant fora sola theatro, / atque a plebeis longe Megalesia, tristes / personam thyrsunque tenent et subligar Acci (“¿Acaso alguna mujer digna de tus deseos se deja ver en los pórticos? ¿Es que los espectáculos tienen para todos los asientos algo que ames sin temor, algo que puedas extraer de ahí? **Cuando el marica de Batilo baila La Leda, Tucia no controla su vejiga, Apula gime** [como en medio de un abrazo, súbitamente, lo hace largo y triste] **y Tímele atiende:** Tímele, que es una paleta, atiende. Y las demás, tantas veces como se retiran los telones inaccesibles, cuando con el teatro vacío y cerrado resuenan los foros y cuando los Megalenses están aún lejos del público, sujetan melancólicas la máscara, el tirso y la muda de Accio”, Iuv. 6,60-70)

El juicio despiadado de Juvenal contra las mujeres que asisten al teatro implica una línea divisoria entre aquellas matronas dignas que se quedan en casa (*tibi monstratur femina digna*) y las impúdicas que enloquecen ante la visión de un pantomimo o una actuación de intermedio.

Pero, dejando de lado estas valoraciones más extremas, lo habitual es respetar al público que goza de estos espectáculos y, sobre todo, a quienes lo hacen de forma contenida y en un contexto apropiado. En este sentido, las referencias ya citadas de Plinio el Joven sobre la danza ponen de manifiesto ese difícil equilibrio entre el rechazo y la aceptación: en primer lugar, ya vimos que Plinio se confiesa poco partidario de los divertimentos que están de moda en los banquetes de su tiempo (texto 283) pero, a diferencia de su amigo, admite que se debe respetar a quienes disfrutan con ellos (*demus igitur alienis oblectationibus ueniam, ut nostris impetremus*):

(283) recepi litteras tuas quibus **quereris taedio tibi fuisse quamuis lautissimam cenam, quia scurrae cinaedi moriones mensis inerrabant.** Vis tu remittere aliquid ex rugis? Equidem nihil tale habeo, habentes tamen fero. Cur ergo non habeo? Quia nequaquam me ut inexpectatum festiuium delectat, **si quid molle a cinaedo, petulans a scurra, stultum a morione profertur.** Non rationem sed stomachum tibi narro. Atque adeo quam multos putas esse, quos ea quibus ego et tu capimur et ducimur, partim ut inepta partim ut molestissima

offendant! Quam multi, cum lector aut lyristes aut comoedus inductus est, calceos poscunt aut non minore cum taedio recubant, quam tu ista — sic enim appellas — prodigia perpessus es! **Demus igitur alienis oblectationibus ueniam, ut nostris impetremus.** Vale (“he recibido esa carta tuya en la que **te lamentas por cómo te aburriste en una cena muy pomposa, porque los payasos, bailarines y enanos revoloteaban por las mesas.** ¿Quieres dejar de fruncir el ceño? La verdad es que yo no tengo nada semejante, pero soporto que alguien lo tenga. ¿Que por qué no lo tengo? Porque para nada me gusta lo inesperado y gracioso de ellos, es decir, que un **bailarín muestre un gesto delicado, que un payaso diga algo descarado o que un enano haga algo estúpido.** No te estoy explicando nada lógico, sino una cuestión de gusto. Además, piensa que hay muchos a los que les chocan todas esas cosas que tú y yo cautivamos y valoramos, a unos por inoportunas, a otros por desagradables. ¡Cuanta gente hay que, cuando entra un lector, un tañedor de lira o un cómico, reclaman su calzado o se reclinan con un aburrimiento que no es menor al que has sufrido tú con este tipo de prodigios, si es que los quieres llamar así! **Concedamos, entonces, a los goces de los demás la indulgencia que tratamos de conseguir para nosotros**”, Plin. *epist.* 9,17,1-4)

Igualmente, cuando Plinio narra la anécdota de la matrona Umidia Cuadratila (texto 302) y su *troupe* de pantomimos a los que admira en privado, se congratula de la educación que esta mujer ha proporcionado a su nieto (*semper se nepoti suo praecepisse abiret studeretque*), manteniéndole alejado de una afición de dudosa moralidad. Plinio habla en este caso no sólo del amor de Umidia hacia su nieto (*non amore uidebatur*), sino también de respeto (*eius quam reuerentia*), pues consigue que Cuadrato se abstenga de estos espectáculos tanto en casa como en el teatro (*non in theatro, non domi spectabat*). Estamos aquí ante un ejemplo de moderación por parte de una mujer que sabe velar por la educación del joven a su cargo y que, por otro lado, no está exenta de puritanismo:

(302) uixit in contubernio auiae delicatae seuerissime, et tamen obsequentissime. **Habebat illa pantomimos fouebatque**, effusius quam principi feminae conuenit. Hos Quadratus non in theatro, non domi spectabat, nec illa exigebat. Audiui ipsam cum mihi commendaret nepotis sui studia, **solere se, ut feminam**

in illo otio sexus, laxare animum lusu calculorum, solere spectare pantomimos suos, sed cum factura esset alterutrum, semper se nepoti suo praecepisse abiret studeretque; quod mihi non amore eius magis facere quam reuerentia uidebatur (“vivió de forma muy austera en compañía de su abuela, que estaba habituada a los placeres, y aun así la trataba con mucha condescendencia. **Ésta poseía unos pantomimos, a los que protegía** con mayor esfuerzo de lo que conviene a una mujer de principios. Cuadrato no los había visto nunca ni en el teatro ni en casa y ella tampoco se lo exigía. Cuando me encomendó los estudios de su nieto, la oí decir a ella misma que, **en aquellos momentos de ocio de los que gozaba por su condición de mujer, solía relajarse con el juego de los peones, y solía ver a sus pantomimos** pero que, cuando iba a hacer una de las dos cosas, ordenaba siempre a su nieto que se fuera y se pusiera a estudiar. A mí me parecía que esto tenía que ver no sólo con el amor que le profesaba sino con el respeto hacia él”, Plin. *epist.* 7,24,3-5)

Tratándose de una mujer (*ut feminam in illo otio sexus*), Umidia no tiene, para Plinio, las mismas exigencias que un hombre. Según Sick (1999: 345-346), la actitud de las matronas de época imperial que frecuentan y poseen compañías de pantomimos, no debe entenderse como un comportamiento reprochable ya que éstas suelen servir de puente entre los hombres de sus familias a la hora de organizar fiestas y espectáculos, eventos que les reportan importantes sumas de dinero. Las mujeres como Cuadrata son la sombra de sus padres y maridos, personajes públicos que deben mantenerse alejados del mundo del *showbusiness* para preservar su dignidad.

Como vemos en todos estos casos, Plinio considera que hay un momento y un lugar para cada cosa, también para la pantomima. En su *Panegírico* al emperador Trajano (texto 313), de hecho, el autor expresa su malestar ante los espectáculos de danza que sirven, de alguna manera, para aclamar al emperador y acompañar sus alabanzas (*cum laudes imperatorum saltarentur*), manifestaciones que considera ridículas porque están totalmente fuera de lugar (*non haec praedicatio colit*). En este caso, Plinio equipara los cónsules a los histriones (*eodem tempore ab histrione et a consule*) y compara la efímera y vergonzosa representación de un bufón (*breuis et pudenda*), con las verdaderas alabanzas redactadas en los anales (*te carmina honorque aeternus annalium*). No se trata de una simple metáfora, sino de una realidad cada vez más habitual:

(313) et quis iam locus miserae adulationis manebat ignarus, cum **laudes imperatorum** ludis etiam et commissionibus celebrarentur, **saltarentur atque in omne ludibrium effeminatis uocibus modis gestibus frangerentur**? Sed illud indignum, quod eodem tempore in senatu et in scaena, ab histrione et a consule laudabantur. Tu procul a tui cultu ludicras artes remouisti. **Seria ergo te carmina honorque aeternus annalium, non haec brevis et pudenda praedicatio colit**; quin etiam tanto maiore consensu in uenerationem tui theatra ipsa consurgent, quanto magis de te scaenae silebunt (“y ¿qué lugar se mantenía todavía ignorante de esta lamentable adulación, cuando se cantaban **las alabanzas del emperador** en los juegos e, incluso en las representaciones, **se danzaban y degeneraban en todo tipo de actuaciones ridículas con voces afeminadas, tonos y gestos**? Pero lo más indigno es que eran alabados al mismo tiempo por el cónsul y por el histrión, en el senado y en la escena. Tú has mandado las artes escénicas lejos de tu culto. **Te veneran himnos serios y el honor eterno de los anales, no esta alabanza efímera y vergonzosa**; de hecho, con mayor acuerdo estos mismos teatros se pondrán ante ti en pie de veneración, mientras más guarden silencio los escenarios sobre ti mismo”, Plin. *paneg.* 54,1-2)

Estos juicios moderados se contradicen, sin embargo, con la mentalidad cristiana que considera moralmente reprobable cualquier espectáculo basado en la exhibición del cuerpo. El mejor espectáculo que los autores cristianos recomiendan, además de la contemplación mental de los mártires, es el espectáculo de la *Creación* de Dios, cuya obra nada tiene que ver con una pieza teatral (Webb 2008: 205-207). Y es que los mimos y pantomimas -tan populares en los siglos II a IV d. C.- constituyen, a ojos de los cristianos, dos de los peores géneros, no sólo por el hecho de contener argumentos “impuros” o por mostrar la “indecencia” del cuerpo, sino también porque alimentan la ambición de los patrocinadores y provocan enfrentamientos en las competiciones. Personajes como Agustín (*civ.* 18,10), Arnobio (*nat.* 4,35) o Tertuliano (texto 314), entre otros, lanzan alegatos contra estas formas de espectáculo que constituyen uno de los mayores vicios de su tiempo, dada su repercusión social y su vinculación a las religiones paganas (*plane religiosiores estis in cauea*) pues, protagonizadas por los propios dioses (*saltant dei uestri*), estas pantomimas, arrastran al auditorio a una dirección equivocada:

(314) **plane religiosiores estis in cauea**, ubi super sanguinem humanum, super inquinamenta poenarum proinde **saltant dei uestri**, argumenta et historias noxiis ministrantes, nisi quod et ipsos deos uestros saepe noxii induunt (“**sois más religiosos sin duda en las gradas del anfiteatro**, donde **vuestros dioses bailan** sobre la sangre humana, sobre los restos de los condenados, proporcionando temas e historias a los reos, cuando no son los reos, a menudo, los que personifican ellos mismos a vuestros dioses”, Tert. *apol.* 15,4)

3. EN LOS LÍMITES DEL DECORO

A pesar de las opiniones más radicales de moralistas paganos y cristianos, las actuaciones de danza no dejan de ser una opción de ocio permanente para los que quieren ir a verlas.

La mayoría de los textos analizados transmite una opinión común de condena contra quienes bailan de forma desmesurada. En un plano teórico, la danza es una actividad que se contradice con los principios romanos de la *uirtus* y el *decorum*. Ahora bien, la realidad de los hechos es mucho más laxa de lo que podemos suponer y estos textos no se refieren a la danza en términos absolutos ni se pueden aplicar a cualquier personaje o circunstancia histórica, mucho menos si tenemos en cuenta el desarrollo coreográfico a partir del s. I d. C. y su posterior aceptación.

En el prólogo de su libro (texto 307) y, más adelante, cuando relata la vida de Epaminondas, Cornelio Nepote recoge las ideas más extendidas de su época con respecto a quienes aprenden voluntariamente a bailar y, adelantándose a posibles críticas contra su obra, establece una primera oposición entre la cultura griega de la danza y la latina (*apud Graecos et grata et laude digna ducuntur*). Según el biógrafo, la práctica de la danza puede constituir un vicio a ojos de un ciudadano romano (*saltare uero in uitiiis poni*) pero él mismo reconoce, a su vez, la importancia de tener en cuenta este tipo de cuestiones. Y es que, el hecho de que la danza sea o no censurable, no sólo depende de las culturas, como aquí se sugiere, sino también de las distintas circunstancias de cada momento:

(315) scimus enim musicen nostris moribus abesse a principis persona, **saltare uero etiam in uitiiis poni**: quae omnia apud Graecos et grata et laude digna

ducuntur (“pues sabemos que, según nuestras costumbres, la música no es propia de las personalidades destacadas y que, de verdad, **danzar se incluye entre los vicios**: entre los griegos, todas estas cosas son consideradas placenteras y dignas de alabanza”, Nep. *Epam.* 1,2)

A primera vista, parece que se deben evitar los bailes espontáneos incluso en privado, donde la decencia se asocia a un auténtico modo de vida. A este respecto, la literatura latina cuenta con una serie de mujeres modélicas, que destacan por su poco interés hacia el arte de la danza. Por ejemplo, según recoge Servio en sus comentarios a la *Eneida* (texto 316), la joven Lucrecia debió haber constituido un paradigma de comportamiento, no sólo en cuanto a su fidelidad hacia Colatino, sino también por su laboriosidad y moderación, virtudes que conforman el ideal de la matrona romana:

(316) Tarquinius Superbus habuit perditos filios, inter quos Arruntem. qui dum in castris esset, patre suo Ardeam obsidente, et ortus esset inter eum et Collatinum, maritum Lucretiae, de uxoribus sermo, eo usque processit contentio, ut ad probandos earum mores arreptis equis statim domos suas simul proficiscerentur. ingressi itaque ciuitatem Collatiam, ubi fuit Lucretiae domus, inuenerunt eam lanificio operam dantem et tristem propter mariti absentiam. **inde ad Arruntis domum profecti cum uxorem eius inuenissent cantilenis et saltationibus indulgentem, reuersi ad castra sunt** (“Tarquino el Soberbio tuvo unos hijos depravados, entre ellos, a Arruncio. Mientras estaba en su campamento, con su padre asediando Ardea, surgió entre él y Colatino, marido de Lucrecia, una conversación sobre sus mujeres, y la discusión llegó a tal punto que, para demostrar sus costumbres, cogieron los caballos y, juntos, se dirigieron a sus respectivas casas. Así pues, cuando llegaron a la ciudad de Colacia, donde estaba la casa de Lucrecia, la encontraron entregada al trabajo de la lana y entristecida por la ausencia de su marido. **De allí fueron a casa de Arruncio y, cuando encontraron a su esposa entregada a las canciones y las danzas, volvieron al campamento**”, Serv. *Aen.* 8,646)

En oposición a Lucrecia, la esposa de Arruncio canta y baila de forma inapropiada (*uxorem eius inuenissent cantilenis et saltationibus indulgentem*) y se muestra demasiado

jovial ante la ausencia del marido⁸⁴⁴. Como ella, muchas son las mujeres que encontramos en los textos latinos descritas de manera similar o, incluso, como expertas bailarinas que superan con su destreza los límites del decoro. De entre todas, la más famosa es Sempronia (texto 317) que, como ya vimos en su momento⁸⁴⁵, “baila mejor de lo que le corresponde a una mujer decorosa”:

(317) litteris Graecis Latinis docta, **psallere et saltare elegantius quam necesse est probae**, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt (“instruida en la lengua griega y la latina, **sabe tocar la lira, sabe bailar con más arte de lo que le corresponde a una mujer decorosa** y conoce muchas otras cosas que son instrumentos de los placeres”, Sall. *Catil.* 25,2)

No podemos negar que la intención de Salustio en este caso es desprestigiar a la matrona por su relación con el círculo de Catilina, con una invectiva en la que se mezcla la implicación de Sempronia en crímenes y traiciones o su excesivo gusto por los hombres con algunas sus principales virtudes, como su cuidada formación artística e intelectual (Hemelrijk [1999] 2004: 84-85). Por asimilación con los vicios mencionados en la descripción, muchos estudiosos han entendido, entonces, que la educación de Sempronia es un síntoma inequívoco de su depravación y que ninguna de las mujeres decentes de su época (*probae*) debe bailar o tocar la lira. Sin embargo, el censurar a una mujer por su elevada educación es un motivo recurrente en la literatura latina⁸⁴⁶ y la crítica de Salustio no radica tanto en la actividad misma del baile como en la excesiva habilidad de Sempronia.

Efectivamente, al señalar que baila demasiado bien (*elegantius quam necesse est*), Salustio parece sugerir en ella una actitud vanidosa, ya que el conocimiento excesivo

⁸⁴⁴ Vid. *supra* § III. Cuando analizábamos el léxico latino de la danza observábamos la tendencia de todos estos verbos a derivar hacia significados más abstractos, la mayoría de ellos relacionados con la manifestación de la alegría (*exsulto, tripudio* etc.).

⁸⁴⁵ Vid. *supra* § IV.2.2.2.

⁸⁴⁶ E. HEMELRIJK ([1999] 2004: 84) compara este pasaje con otras descripciones similares de mujeres, como Cic. *Sest.* 116 (texto 166), sobre Clodia o Tac. *ann.* 13,45, sobre Popea y asegura que tiene que ver con un recurso invectivo del estilo de la obra y de su punto de vista masculino.

de determinadas materias se contradice con el principio de la *utilitas*⁸⁴⁷. En palabras de Macrobio (texto 132), *adeo et ipse Semproniam reprehendit non quod saltare, sed quod optime scierit*:

(132) taceo quod matronae etiam saltationem non inhonestam putabant, sed inter probas quoque **earum erat saltandi cura** dum modo non curiosa usque ad artis perfectionem. Quid enim ait Sallustius: ‘**psallere saltare elegantius quam necesse est probae**’? **adeo et ipse Semproniam reprehendit non quod saltare, sed quod optime scierit** (“paso por alto el hecho de que tampoco las matronas consideraban la danza una práctica vergonzosa, sino que, incluso entre las más honestas, **había interés por el baile**, siempre que una no se mostrase ávida de llegar a la perfección en esta disciplina. Pues, ¿qué fue lo que dijo Sallustio? «**sabe tocar la lira y bailar con más arte de lo que le corresponde a una mujer decorosa**». Hasta el propio Sallustio censuró a Sempronia no por bailar sino por saber hacerlo tan bien”, Macr. Sat. 3,14,5)

También entre los hombres hubo siempre modelos de comportamiento y, por supuesto, personajes que rompieron con ellos. Así, cuando en el s. II a. C. Catón censura la actitud del tribuno Celio en un banquete (texto 249), no lo hace porque canta como el resto de los comensales sino, más bien, porque actúa como un verdadero mimo, recitando y bailando la danza del *staticulus*:

(249) praeterea cantat, ubi collibuit, interdum graecos uersus agit, iocos dicit, uoces demutat, **staticulos dat** (“además canta y, cuando se anima, a veces recita versos griegos, cuenta chistes, imita voces, **hace figuras**”, Cato orat. 115)⁸⁴⁸

⁸⁴⁷ A este respecto, R. FRANCIA (2001: 66) asegura que se censura la conducta de Sempronia en este caso (*luxuria*) por la frivolidad de sus conocimientos. Saber bailar es un acto de vanidad y no es útil, por ejemplo, para la educación de los hijos.

⁸⁴⁸ En su análisis de los *conuiuia* de época arcaica, E. SCIARRINO (2004: 331-339) reconoce un tipo de comportamiento “performativo” por parte de aquellos asistentes que formaban parte de la elite social de Roma. Según deduce de los textos de Cicerón (*Tusc.* 4,3) y el propio Catón (*orig.* 1,1), la estudiosa italiana considera que, durante los banquetes celebrados a comienzos de la República, los antepasados tenían por costumbre cantar, por turno y al son de la flauta, las gestas de hombres ilustres. Sin embargo, esta tradición de carácter mimético e interpretativo nada tiene que ver con la actuación de Celio.

Otra anécdota similar es la que relata Polibio (texto 318), según la cual, en el año 191 a. C., Tito Flaminio tuvo que advertir al embajador griego Dinócrates para que no se dejara ver bailando en los banquetes con túnicas hasta los pies (δύνη παρὰ πότον ὀρχεῖσθαι). Para no llamar la atención durante el banquete, Flaminio, prudente, no habla con su homólogo hasta el día siguiente:

(318) βραχεῖαν δέ τινα τῆς περιστάσεως ἔμφασιν ὁ Τίτος αὐτὸν ἠνάγκασε λαβεῖν. ἰδὼν γὰρ αὐτὸν παρὰ πότον ἐν μακροῖς ἱματίοις ὀρχούμενον, παρ' αὐτὰ μὲν ἐσιώπησε, τῇ δ' αὖριον ἐντυγχάνοντος αὐτοῦ καὶ τι περὶ τῆς πατρίδος ἀξιούντος “Ἐγὼ μὲν, ὦ Δεινοκράτη, πᾶν” ἔφη “ποιήσω τὸ δυνατόν· ἐπὶ δὲ σοῦ θαυμάζω πῶς δύνη παρὰ πότον ὀρχεῖσθαι, τηλικούτων πραγμάτων ἀρχὴν κεκνηκώς ἐν τοῖς Ἕλλησιν.” ἔδόκει δὲ τότε βραχὺ τι συσταλῆναι καὶ μαθεῖν ὡς ἀνοίκειον ὑπόθεσιν τῆς ἰδίας αἰρέσεως καὶ φύσεως ἀποδέδωκε (“Tito Flaminio, al final, le hizo ver algo el estado real de las cosas. **Pues contemplándole danzar en los banquetes vestido con ropajes que le llegaban a los pies, de momento calló**, pero al día siguiente lo encontró y, preguntándole Dinócrates algo sobre su patria, le repuso: «Yo, Dinócrates, haré todo lo posible, pero me extraña **cómo puedes bailar en un banquete cuando has promovido trastornos tan enormes entre los griegos**». De momento pareció que se retraía algo de ello, y que entendía haber dado una imagen impropia de su naturaleza y de sus designios”, Plb. 23,5)⁸⁴⁹

Poco a poco, en Roma este tipo de conductas censurables se convierte en una más tendencia habitual. Los ataques directos contra quienes bailan en sociedad pierden su fuerza inicial pues ya son muchos los que toleran semejante actitud. Al contrario de lo que sugieren hoy en día algunos estudiosos, la única crítica que permanece entre los autores latinos tiene que ver con el hecho de danzar demasiado bien o de hacerlo fuera de contexto.

Por ejemplo, en el caso de Cicerón⁸⁵⁰, podemos rescatar uno de los textos más conocidos por la crítica y que nos revela hasta qué punto las acusaciones aquí lanzadas se corresponden o no con una situación generalizada. Se trata de un pasaje ya citado del

⁸⁴⁹ Trad. M. BALASCH (1983: 215).

⁸⁵⁰ Vid. *supra* § III.4 donde analizábamos el léxico de la danza como un recurso propio de la invectiva oratoria.

Pro Murena (texto 61) que constituye un auténtico ejercicio de sofística por parte del orador:

(61) **saltatorem** appellat L. Murenam Cato. Maledictum est, si uere obicitur, uehementis accusatoris, sin falso, maledici conuiciatoris. Qua re cum ista sis auctoritate, non debes, M. Cato, adripere maledictum ex triuio aut ex scurrarum aliquo conuicio **neque temere consulem populi Romani saltatorem uocare**, sed circumspicere quibus praeterea uitiiis adfectum esse necesse sit eum cui uere istud obici possit. **Nemo enim fere saltat sobrius, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in conuiuio moderato atque honesto.** Tempestiui conuiuii, amoeni loci, multarum deliciarum **comes est extrema saltatio.** Tu mihi adripis hoc quod necesse est **omnium uitiorum esse postremum**, relinquis illa quibus remotis hoc uitium omnino esse non potest? Nullum turpe conuiuium, non amor, non commissatio, non libido, non sumptus ostenditur, et, cum ea non reperiuntur quae uoluptatis nomen habent quamquam uitiosa sunt, in quo ipsam luxuriam reperire non potes, in eo te umbram luxuriae reperturum putas? Nihil igitur in uitam L. Murenae dici potest, nihil, inquam, omnino, iudices (“Catón llama **bailarín** a Lucio Murena. Una injuria, si se lanza creyendo que es cierta, es propia de un acusador furioso, pero si se sabe que es falsa, es típica de un injurioso difamador. Por ello, Marco Catón, como tienes autoridad, no debes apoderarte de un vulgar rumor o de la invectiva de algún bufón, ni **tampoco debes llamar bailarín a la ligera a un cónsul del pueblo romano**, sino más bien analizar de qué otros vicios adolece necesariamente para poder atacarlo con justicia. **Pues casi nadie baila sobrio, a no ser que esté loco, ni tampoco en soledad o en un banquete moderado y honesto.** En los banquetes que se prolongan, en los lugares de ocio, de todos los placeres, **la danza es el último invitado.** ¿Te me estás apoderando de éste, que es, forzosamente, **el último de todos los vicios** y dejas de lado todo aquello sin lo que este vicio no podría siquiera existir? Todavía no has mencionado ningún banquete vergonzoso, ni amoríos, ni sobremesas, ni caprichos, ni despilfarros y, aunque no se haya dicho ninguna cosa que -aun siendo vicio- lleve el nombre de placer, ¿crees que puedes descubrir una sombra de lujuria en aquel en el que no puedes hallar ni a la propia lujuria? Nada se puede decir, por tanto, contra la vida de Lucio Murena, y digo que nada en absoluto”, Cic. *Mur.* 13)

Al principio del pasaje, Cicerón reprocha el insulto que su oponente ha proferido contra Murena (*saltator*) y la veracidad de esta injuria, pero, sobre todo, la conducta del propio Catón que no es capaz de denunciar más faltas cometidas por el cónsul. Sin duda, el hecho de llamar bailarín a un ciudadano es una seria acusación pero la elevada frecuencia de este apelativo en la invectiva de la época nos hace pensar en que no tiene por qué implicar una verdadera ofensa (Pina 1991: 3).

Ante este ataque poco fundamentado⁸⁵¹, el orador le pide, entonces, a Catón que se informe de los verdaderos vicios de Murena (*quibus praeterea uitii adfectum esse*) y le sugiere que hay muchos otros excesos asociados al baile durante una fiesta y que, en una secuencia lógica de aparición, todos preceden a la danza, pues ésta se plantea siempre como lo último de la sobremesa (*extrema*). Ya que Marco Catón sólo alude a la depravación de la danza, que es la última (*postremum*), y omite cualquier otro vicio anterior, Cicerón entiende que Murena no ha cometido nunca ninguna de estas inmorales: la injuria, por tanto, parece quedar totalmente desmentida.

En realidad, la única interpretación más acertada es, como asegura Naerebout (2009: 150), el hecho de que en esta época había muchos personajes que bailaban en sus fiestas privadas, tantos que Cicerón acepta la existencia de un tipo de ambiente en donde la danza puede no ser censurada. Aun admitiendo que se trata de un acto vergonzoso y que no es normal bailar en las reuniones más moderadas (*neque in conuiuio moderato atque honesto*), Cicerón no puede combatir un tipo de comportamiento que es cada vez más habitual entre sus colegas; por ello, antes de reprobar a Murena, prefiere justificar su actuación como propia del ambiente convival.

Por el contrario, en otro pasaje del *De officiis* (texto 319) el orador sugiere, casi de manera paradigmática, que no hay nada más vergonzoso que bailar en el foro, es decir, en un lugar público y destinado al trabajo (*si saltare in foro turpe ducet*). La oposición de estas dos circunstancias (foro / banquete) nos permite concluir, entonces, que la actitud de Murena y de todos los que actúan como él no es tan reprochable como pensábamos a primera vista:

⁸⁵¹ El hecho de que Murena hubiese pasado un tiempo como delegado en Asia (*Mur.* 11-12) nos hace sospechar de su afición a la danza. Ante esta posibilidad, Cicerón desvía el foco de atención y recuerda otros vicios de los que Lucio no adolece.

(319) si qui sapiens rogatus sit ab eo, qui eum heredem faciat, cum ei testamento **sestertium milies relinquatur, ut antequam hereditatem adeat luce palam in foro saltet**, idque se facturum promiserit, quod aliter heredem eum scripturus ille non esset, faciat quod promiserit necne? Promisisse nollem et id arbitror fuisse grauitatis; quoniam promisit, **si saltare in foro turpe ducet, honestius mentietur, si ex hereditate nihil ceperit, quam si ceperit, nisi forte eam pecuniam in rei publicae magnum aliquod tempus contulerit, ut uel saltare, cum patriae consulturus sit, turpe non sit** (“si a un sabio se le dice en un testamento que **va recibir cien millones de sextercios a cambio de que baile en el foro a plena luz del día** antes de aceptar la herencia y si éste promete hacerlo porque de otro modo no se le declararía heredero, ¿haría lo prometido o no? Yo preferiría que no lo hubiese prometido y a esto lo consideraría propio de una persona seria; pero como lo había prometido, **si bailar en el foro le parece una cosa vergonzosa, es más honesto faltar a la palabra y no recibir nada de la herencia que recibirla, a no ser que, quizás, destine ese dinero para la República en una ocasión importante. Por tanto, si se baila para velar por la patria, entonces, esto no es algo vergonzoso**”, Cic. *off.* 3,24)⁸⁵²

La lectura de todos estos textos pone de manifiesto que las posturas de los antiguos con respecto a la práctica del baile no son tan rígidas ni tan contrarias como aparentan. Es más, en tiempos del emperador Augusto y más adelante, la tendencia a considerar una danza en función de su contexto y no valorarla en términos absolutos se hace cada vez mayor. En este sentido, el ejemplo más elocuente que refleja la situación aquí descrita lo encontramos en un comentario a Horacio (texto 320) que subraya el hecho de bailar de forma indecorosa (*contra decus saltet*), una cualidad indispensable para la dignidad de la danza pero cuyo límite es, como vemos, difícil de establecer:

(320) quid faciam? saltat Milonius: Milonium ait ebrietate dissolui, ut **contra decus saltet** (“¿Qué le voy a hacer si Milonio baila? Dice que Milonio fue se dejó llevar por la borrachera, **hasta el punto de bailar de forma indecorosa ...**”, Schol. Hor. *sat.* 2,1,24)

⁸⁵² Es más, vemos aquí que si el hecho de bailar beneficia al Estado, en este caso tampoco sería un problema (*nisi forte eam pecuniam in rei publicae magnum aliquod tempus contulerit, ut uel saltare, cum patriae consulturus sit, turpe non sit*).

GENERAL CONCLUSIONS

Spartacus

L. Jacobson, San Petersburgo 1956

Dance has a significant presence in the Roman world. Contrary to the traditional tendency that merely considers its practice and acceptance at that moment, the sources document a wide range of occasions where dance has a prominent place, whether as an autonomous activity or as an accompaniment to other performances.

The apparent lack of interest by the Romans themselves, together with certain intellectual and moral prejudices that, still today, consider dance as a secondary manifestation, have slowed the interest of research in this field. Thus, whereas we can enumerate many general studies on Greek dancing, there are, however, no comprehensive works dealing with the Roman framework, at least up to now.

These two ideas justify the necessity of providing a general outlook of the dance in Roman times. Therefore, this thesis fulfils the task of completing a double gap, in the sphere of dance research, on the one hand, but also in the area of the Ancient world's studies. At the same time, our work highlights the importance of dance as a means to understand other realities and, finally, to interpret its role as a cultural agent within a given society, that is, the Roman one.

The absence of a previous basis, as well as the characteristics of the historical context of Rome have led us to find a new methodology allowing, first, to design a wide an operative system for classifying the various dances and, secondly, to carry out a deep commentary of the Ancient texts, that constitute the main source for our research. As a starting point and to understand the importance of dance in a particular

culture or its relationship to social and historical changes, we have taken up some recent theories proposed in the field of Greek dances, as well as of the imperial pantomime, that are mentioned in our State of the Question (§ I).

In relation to the structure and organisation of the thesis we have considered appropriate to draw a gradual scheme of the categories of dances according to two main guidelines: the context where the dance is presented and its manifold functions. From this point of view, there are two prototypical classes to distinguish, namely, dances that, fundamentally, take place in a ritual context and dances that are conceived for entertainment. Yet these two situations cannot be imagined as closed and isolated typologies: the complexity of Latin culture together with the presence of religion at all levels justify the existence of certain events that lie midway between the two proposed poles and that are, sometimes, even more frequent than the prototypes. For this reason and because, ultimately, all the occasions mentioned in the thesis can be understood as the so-called “public events” studied by Naerebout (1997: 324-344), we have opted for a gradual organisation (represented in Table 1 § II.2.3) that helps us to expose neatly our contents but without compelling us to understand them as a consecutive series. Moreover, it respects its circular dynamics.

Concerning the documents we have used for our research, we have started with the analysis of Ancient texts, literary and epigraphic: these are fundamental sources to understand, on the one hand, the position of dance within the studied period (from 2nd century B. C. to 4th century A. D.) and, on the other, the different ideas and opinions that this discipline used to raise among the Romans. In this way, it has been essential to carry out a linguistic analysis (§ III) of the principal terms that make up the Latin semantic field of dance (*salto*, *saltatio*, *exsulto*, *insulto*, *saltator*, *tripudio*, *tripudium*, *moueo*, *motus*, *ludo*, *lusus*, *ludus*, etc.) as well as of some loan-words from Greek (*chorus*, *chorea*, etc.), all indispensable to undertake a more rigorous review of the texts.

As we have noticed (§ II.1), from this vocabulary we obtain an *emic* description of the object of study (according to the anthropological terminology, this is a definition of dance exposed by the observed agents). Faced, however, with the external definition of the observed facts (*etic*) that we have taken from Naerebout (1997: 165-166), it provides us, in the end, with a concept which is open enough to accommodate any dance examples discussed in the thesis and to formulate an idea of dance as widely as possible.

Apart from that, we have proposed a brief comparative study between the Roman dances and dances in the Greek world (§ IV) and we have pointed out the main differences regarding the acceptance of this discipline in both societies in order to understand, incidentally, the reasons for the reduced presence of dances in Rome, compared to the Hellenic area. In principle, these differences have to do with the importance that the Greek choral dance acquires as a dramatic and civic instrument, non-existent in the Roman world. Nevertheless, texts must be revised and reread so that we can conclude that, despite the fact that the Roman culture has not an equivalent practice to the Greek chorus, there are many other theatrical, ritual or even civic procedures where dance has a significant position. On the other hand, we have emphasised that the acceptance of those dances that are separated from the religious framework is very similar between the Greeks and the Romans, a detail confirming the needs to relativise certain ideas in this regard.

This being the case, we have carried out a less rigid examination of our contents and, therefore, more consistent with the proposed structure. Thus, on the chapter that deals with ritual dances (§ V), we have noted the plurality of ceremonies and public or private occasions in Rome hosting dances, either at the core of the celebration or as an accompaniment to other events and sacred performances. Following, in a certain way, the distribution that Piccaluga (1965) drew for spectacular rituals in Rome, we have noticed that at home, but also in the fields, along the city or in the battle, the Romans attended to different execution of dances that, little by little, became an indispensable part of their cultural reality (including some of the foreign dances, now conceived as a genuine entertainment).

Some of these practices (dances in the *Anna Perena*, dances for the Hymenaeus, dances commemorating the Genius of the Birthday, etc.) seem to be far from the ritual sphere and make up one of the best examples of religious performances that have become rather festive performances. We have considered them as “spontaneous dances” and, as it has been already noted, they are the less prototypical group among the dances in a ritual context. As well, halfway between religion and spectacle, there are other practices that take place within the *ludi* (§ VI): considering their own nature (see, for example, the dances of the *ludius* or the *Lusus Troiae*), these dances are proposed as a show for both gods and men, in such a way that we cannot decide a clear category for them.

Thus, taking into account all these variants, Table 3 illustrates, from a theoretical, ideal and non-temporal perspective, the frequency of ritual dances that, in a certain official way, were found in the cultural reality of Rome. This table does not include occasional private celebrations and neither other ceremonies, such as *triumphi*, *munera*, funeral games or *ludi saeculares*, but it shows at least the rest of the cases (whether Roman or foreign) we have studied in the thesis:

January	February	March	April	May	June
		<i>Matronalia</i>	<i>Megalensia</i>	<i>Floralia</i>	
		<i>Nauigium Isidis</i>			
		<i>Arma Ancilia mouentur</i>	<i>Ludi Cereales</i>		
	<i>Lupercalia</i>	<i>Anna Perenna</i>		<i>Ambarualia</i>	<i>Quincuatrus minusculae</i>
		Day of Blood			
		<i>Liberalia</i>			
		<i>Quincuatrus Maiores</i>		<i>Fratres Arvales</i>	
			<i>Floralia</i>		
July	August	September	October	November	December
<i>Ludi Apollinares</i>		<i>Ludi Magni / Romani</i>		<i>Ludi Plebei</i>	
					<i>Faunalia</i>
	<i>Diana Nemo-rentis?</i>		<i>Armilustrum</i>		<i>Bona Dea</i>
<i>Nonae Caprotinae</i>					
		Harvest			<i>Saturnalia</i>

Table 3. Calendar showing the principal dances in a ritual context

As for the dances of entertainment (§ VII), we have verified, first, that theatrical forms preceding the Latin drama have a large variety of choreographic pieces that, later on, survived in the comedy of Plautus (see, for example, the final scenes of *Persa*, *Pseudolus* y *Stichus*) and highlighted the taste of the Roman public towards this kind of

festive performances. Also, streets, taverns and houses hosted countless executions of dance that, apparently lighter and without intellectual pretensions, alternated between mimes and interludes and fulfilled the needs of an audience who was eager for more and innovative shows. Cinaedic dances, acrobatics (*petauristae*, *uentilatores* and *funambuli*) or erotic performances improvised by foreigner dancers were, in those cases, the main attraction for the masses.

However, among all these dances imperial pantomime deserves a prominent place, especially because its appearance revolutionised the world of entertainment. Pantomime becomes a fully autonomous discipline and it contains within itself the virtuosity of movement and the development of a plot. In the reign of Augustus, Bathyllus from Alexandria and Pylades from Cilicia reached the climax of a mimetic dances' tradition by providing the audience with a new sort of show whose impact extended for many different areas of the cultural life.

Recently, certain works such as those of Garelli-François (2007), Lada-Richards (2007), Hall & Whyles (2008) or Webb (2008) have given to this dramatic genre the attention it deserves, by highlighting its link to the imperial culture. These previous studies have served us to place pantomime within the set of the many other dances mentioned above, enriching and expanding the overall picture of Roman dances that is showed in the thesis.

Such a picture presents a new perspective on dance in Roman times that, on the one hand, demystifies preconceived thoughts regarding its bad reputation and, on the other, strengthens the idea of the undeniable importance of dance within the Roman culture. In this way, the last chapter of the thesis (§ VIII), conceived as a reinterpretation of the materials, helps to understand the true impact of the choreographic art in the Roman society and to nuance several opinions that consider dance as an “indecorous” activity. Therefore, we insist on the importance of imagine the *decorum* as an “elastic” quality, according to Weeber ([2004] 2005: 96), and an object of changes and transformations, an idea that, once again, shows the necessity of a textual reinterpretation.

Finally, we felt it appropriate to offer an organised corpus of the epigraphic and literary texts that we have quoted in the thesis (*Appendix III*), as well as two glossaries containing the most mentioned concepts in our study (*Appendices I and II*). They may be useful for future researches on this field.

APÉNDICES

APÉNDICE I: GLOSARIO DE TÉRMINOS LATINOS

Se presentan, a continuación, todos los términos latinos (técnicos o no) utilizados a lo largo de la tesis y relacionados con el mundo de la danza en Roma. Se incluyen también personajes, instituciones religiosas, festividades, divinidades, etc., vinculados de una u otra forma con la danza. Las fuentes a las remitimos son las que han sido citadas en la tesis, así como los textos que hemos ido comentando:

acroama: En origen, el término griego ἀκρόαμα designa cualquier entretenimiento destinado a deleitar los oídos. La traducción latina de esta palabra hace referencia a los entretenimientos ofrecidos durante el transcurso del banquete. *Acroama* es también el nombre del especialista en estas actividades (*Petron.* 78,5; *Cic. Sest.* 116 = texto 166).

Ambarualia: Nombre del recorrido lustral alrededor de los campos en forma circular y con propiedades mágico-religiosas. Según el calendario romano, se trata de una fiesta de purificación sin fecha fija (*feria conceptiua*) que muchos estudiosos sitúan a finales del mes de mayo. Por el parecido etimológico y por la concurrencia de las fiestas, algunos han vinculado esta celebración al festejo de los hermanos Arvales en honor a la *Dea Dia*. (*Hist. Aug. Aur.* 20,3; *Serv. ecl.* 5,75 = texto 173; *Serv. ecl.* 3,77 = texto 174; *Varr. ling.* 5,85,5 = texto 176).

ambubaiae: Flautistas sirias expertas también en el arte de la danza. Por las características de su baile, pueden ser confundidas con cortesanas. Mencionadas sobre todo a partir del período imperial, amenizan fiestas y banquetes (*Hor. sat.* 1,2,2; *Porph. Hor. sat.* 1,2,2 = texto 297; *Suet. Nero* 27,2 = texto 298).

amptuare (*antruare*): Verbo que designa el movimiento ejecutado por el maestro de los Salios en su danza: el *praesul* hace una demostración que los demás

deben imitar (*redamptruare*). Convencionalmente, este verbo también se pone en relación con el juego ecuestre del *Lusus Troiae*, a partir de los términos *troia* (trama de hilar) o *trua* (cucharón), dos palabras que harían referencia a una especie de movimiento circular característico de las danzas y juegos de tipo militar (Hsch. *T* 1586; Paul. Fest. p. 9; Varr. *ling.* 5,118; Fest. p. 270-273 = texto 97).

Anna Perenna: Fiesta del 15 de marzo en la que los romanos salen al campo a beber y comer entre chanzas y bailes improvisados. Se trata de una celebración de Año Nuevo (Ov. *fast.* 3,535-540 = texto 163).

archimimus / *archimima*: Término que designa al actor o la actriz principal en una pieza de mimo. En una compañía, es el artista más importante (CIL 06, 10107; Suet. *Vesp.* 19,2 = texto 244).

Armilustrium: Fiesta de purificación de las armas celebrada el 19 de octubre a cargo de los Salios en la que ejecutan, además, su característica danza. Muchos autores encuentran un cierto paralelo con el día de los *Quinquatrus Maiores* del 19 marzo (Char. gramm. p. 102; Varr. *ling.* 6,22 = texto 109).

Aruales, Fratres: Cofradía que se remonta a los tiempos de Rómulo y adquiere una importancia notable a partir del reinado de Augusto. Sus integrantes cantan un curioso *carmen* que acompañan con su danza ritual (*tripudio*). Se cree que las características de este baile responden a un modelo de danza militar, aunque, con el tiempo, se vincula sobre todo a las tareas de la agricultura (Paul. Fest. p. 5; CIL 06, 02104 = texto 68; Varr. *ling.* 5,85,5 = texto 176).

atellana: Género teatral muy antiguo procedente de la región osca del Sur de Italia. Caracterizado por poner en escena un tipo fijo de personajes, la *atellana* alterna groseras interpretaciones cómicas con bailecillos y piezas musicales. Los actores de estas obras son ciudadanos libres que actúan en los intermedios de las piezas a concurso y no tiene obligación de retirarse la máscara al terminar (Varr. *ling.* 7,84; Hor. *sat.* 1,5,62-63 = texto 10; Hor. *epist.* 2,2,124-125 = texto 90; Arnob. *nat.* 7,33,7 = texto 101; Liv. 7,2,12).

Attis: Mítico seguidor de la diosa Cibeles adorado por los *galloi* de Asia Menor, que bailan en su honor danzas extáticas coribánticas durante el mes de marzo,

en el denominado “día de la sangre”. A lo largo de sus fiestas se escenifica su pasión, muerte y resurrección entre el griterío de los fieles y los sacrificios. Su emasculación sirve de inspiración para aquellos sacerdotes que deciden hacer lo mismo (Catull. 63,27-30 = texto 40; Ov. *fast.* 4,209-214 = texto 224; Prud. *perist.* 10,1061-1078 = texto 225; Sil. 17,18-22 = texto 226; Arnob. *nat.* 7,33,3 = texto 261).

Bacchanalia: Denominación de las fiestas secretas celebradas en honor a Dioniso: se cree que sus asistentes se entregaban a todo tipo de excesos, en medio de la bebida, la música y la danza desenfrenada. un decreto las prohibió en 186 a. C. por motivos fundamentalmente políticos y morales (CIL 10, 00104; Liv. 39,8,1-8 = texto 214; Liv. 39,13,12 = texto 215; Plaut. *Amph.* 703-705 = texto 216; Liv. 39,15,7-8 = texto 217; Plaut. *Cas.* 978-980 = texto 218).

bacchantes: Seguidoras de Dioniso. Reciben este nombre tanto las míticas adoradoras del dios como las que lo veneran en tiempos históricos. Literalmente significa “enloquecida” y deriva del verbo deponente *bacchor*. Este término también designa a las mujeres que bailan en actitud menádica (Acc. *trag.* 236-251 = texto 152; Catull. 64,251-264 = texto 153; Tac. *ann.* 11,31,10 = texto 180; Enn. *trag.* 123-127 = texto 219; Naev. *trag.* 32 = texto 220)

bacchor: Literalmente, significa “celebrar la festividad de Baco”. Entre sus usos figurados está el de “enloquecer, entrar en trance”. Esta acepción se aplica también a la acción de bailar a la manera de una Ménade, es decir, de forma vibrante y violenta, con sacudidas de cabeza, giros bruscos y saltos; en estos casos lo más común es el empleo del participio de presente (Plaut. *Amph.* 703-705 = texto 216; Sil. 17,18-22 = texto 226).

ballatio: Sustantivo derivado del tardío *ballo*. Igual que *saltatio*, presenta el significado genérico de “baile”. Este término es frecuente, sobre todo, en textos cristianos que expresan prohibiciones y reproches hacia los paganos (Caes. Arel. *serm.* 13,4 = texto 36).

ballo: Verbo del latín tardío. Relacionado con el griego βάλλω (> πάλλω; de ahí su asociación con el dialectal βαλλίζω), tiene una complementación similar a la de *salto* aunque carece de usos transitivos. Algunos estudiosos lo han

relacionado con la ejecución de danzas extáticas. En su paso a las lenguas romances, se convierte en el término genérico, sustituto del *salto* latino (Ath. 362b; Comm. *Instr.* 1,34 = texto 111; Caes. Arel. *serm.* 1,12 = texto 113; Caes. Arel. *serm.* 55,2 = texto 114).

Batyllo: Junto al gran Pílates, fue uno de los primeros pantomimos llegados a Roma, en este caso desde Alejandría. Su especialidad es el género ligero de temática pastoril y ambientes similares a los del drama satírico. Contemporáneo de Augusto, Batilo tiene una más que estrecha relación con Mecenas (Plu *Quaest. Conv.* 711f; Sen. *nat.* 7,32,3 = texto 82; Pers. 5,122-123 = texto 91; Phaedr. 5,7,4-27 = texto 253; Tac. *ann.* 1,54,2 = texto 254; CIL 06, 10128 = texto 266; Iuv. 6,60-70 = texto 312).

bellicrepa: Antigua danza de características militares cuyo origen se remonta a los tiempos de Rómulo. Al parecer, trata de emular el rapto de las sabinas. Este término es uno de los pocos sustantivos referidos a una danza propia del territorio itálico (Enn. *frg. var.* 63; Paul. Fest. p. 31 = texto 195).

Berecynthia, tibia: Flauta doble de origen frigio que, con una de las cañas desviada de forma oblicua, produce un grave sonido característico en los cultos orgiásticos, muy apropiado para generar estados de trance (Pl. *smph.* 215c; Arist. *pol.* 1341a; Phld. *Mus.* 48-50).

Bona Dea: Las fiestas femeninas celebradas en diciembre en honor a esta diosa de la castidad y la fertilidad son, en cierto modo, un tipo de ritual de inversión de los roles sociales. A lo largo de la velada las mujeres pueden dejarse llevar por el ambiente y bailar, según Juvenal, como bacantes (Plu. *Caes.* 10,2; Schol. Hor. *ars* 232; Cic. *Sest.* 116 = texto 166; Iuv. 6,314-319 = texto 167).

camelus saltitat: Esta es una de las pocas expresiones o frases hechas que conocemos en latín relacionadas con la danza. Proveniente del texto de Jerónimo *Contra Helvidio*, se trata de un adínaton y, en sentido literal, hace referencia a la imposibilidad de los animales de realizar esta acción tan propia de los humanos (Ier. *virg. Mar.* 18).

cinaedus: Bailarín de origen egipcio que tiene una destacada presencia en las fiestas privadas donde ejecuta un tipo de danza paródica y de tintes obscenos con

característicos movimientos de nalgas. Precisamente por ello, el término acaba designando, de manera despectiva, a los homosexuales en general (Hsch. *K.* 2715; Plaut. *Poen.* 1320; Non. p. 5,16; Gloss. V 654,7; Lucil. 32 = texto 4; Macr. *Sat.* 3,14,6-7 = texto 122; Plaut. *Persa* 804-826 = texto 248; Plaut. *Stich.* 754-775 = texto 251; Plaut. *Aul.* 422 = texto 286; Plaut. *Mil.* 666-668 = texto 288; Plin. *epist.* 9,17,1-4 = texto 283; Gell. 6,12,5 = texto 287).

circulator / circulatrix: Términos que designan a los artistas ambulantes de variedades que pueden actuar en las calles, plazas e, incluso, en alguna reunión privada como contratados (Priap. 19,1 = texto 293).

chorea: (> χορεία): Danza en corro. Actividad de los coros griegos como el conjunto de poesía, música y danza. Se refiere también a los bailes de divinidades y a los movimientos cíclicos de los planetas. Por medio de una transposición del mito al rito (o viceversa), la *chorea* se practica igualmente en contextos religiosos, donde un grupo de adoradores ejecuta movimientos circulares sujetos de la mano. La noción de danza relacionada con este término tiene siempre un sentido positivo, muy cercano al del sustantivo *chorus* (Serv. *ecl.* 5,30 = texto 29; Ov. *met.* 8,579-582 = texto 48; Schol. Hor. *carm.* 1,9,16 = texto 50; Verg. *Aen.* 6,642-644 = texto 51; Hyg. *fab.* 88,4 = texto 52; Prop. 3,10,19-25 = texto 53; CLE 01282 = texto 54; Hyg. *astr.* 2,21,3 = texto 144)

choros ducere: Construcción prototípica de verbos agentivos con el préstamo griego *chorus* que, con el tiempo, acaba convirtiéndose en una colocación. Este tipo de expresiones designa la dirección de las danzas de grupo pero puede traducirse, simplemente, por “bailar” (Tib. 2,1,55-56 = texto 44; Ov. *trist.* 5,12,7-8 = texto 45; Don. *Ter. Adelph.* 752 = texto 49; Caes. *Arel. serm.* 55,2 = texto 114).

chorus: (> χορός): Corro, forma circular. Grupo de divinidades o de religiosos; también conjunto de bailarines. El hecho de que éstos lleven a cabo una danza grupal provoca la metonimia por la que *chorus*, sobre todo en poesía, pasa a designar este tipo de bailes. Con frecuencia se presenta vinculado a verbos de apoyo (*choros ducere / agere / exercere*). *Chorus* es también la alternativa poética al término genérico *saltatio* (Prop. 1,20,45-48 = texto

37; Prop. 2,34,41-42 = texto 38; Naev. *trag.* 75 = texto 39; Catull. 63,27-30 = texto 40; Prop. 3,2,15-16 = texto 41; Tib. 1,7,43-48 = texto 42; Prud. c. *Symm.* 1,135-138 = texto 43; CLE 00055 = texto 67).

comissatio: Sobremesa del banquete en la que se puede asistir a todo tipo de espectáculos escénicos incluyendo, por supuesto, danzas de distintas características (Plu. *Quaest. Conv.* 713d; Cic. *Phil.* 5,15 = texto 58; Cic. *Mur.* 13 = texto 61; Ov. *ars* 3,349-352 = texto 136; Prop. 2,3,17-18 = texto 137; Plaut. *Stich.* 754-775 = texto 251; Plin. *epist.* 9,17,1-4 = texto 283).

cordax (> κόρδαξ): Danza propia de la comedia griega que, en tiempos de Roma, debió haberse contaminado de modos orientales. Se caracteriza por ser muy obscena, con un movimiento prominente de la cadera (Petron. 52,8-10 = texto 304).

Corybantes: Confundidos a veces con los Curetes del Ida en Creta, estas divinidades acompañan a la Gran Madre del Ida troyano. Desde el punto de vista mitológico, los Coribantes llevan a cabo frenéticas danzas armadas en medio del cortejo de su diosa y, en las celebraciones rituales conocidas en Roma, acompañan también la procesión de Cibeles. Es probable, por tanto, que en estos casos hubiese bailarines ataviados como Coribantes a fin de llamar la atención de los asistentes a la pompa (Liv. 38,17,4; Lucr. 2,618-639 = texto 99; Ov. *fast.* 4,209-214 = texto 224).

crotala: Instrumentos de madera semejantes a unas castañuelas. Por su fácil manejo y su capacidad de marcar el ritmo son muy apropiados para tocar bailando (Scip. min. *or. frg.* 30,12 = texto 7; *Copa* 1-2 = texto 84; *Copa* 1-4 = texto 290; Priap. 27,1-6 = texto 292).

crotalistria: Tañedora de crótalos (Prop. 4,8,37-42 = texto 289).

Curetes: Divinidades de segundo orden encargadas de proteger al niño Zeus en el monte Ida: sus danzas provocan un furioso estruendo con el choque de sus escudos. En Creta se crea un colegio de Curetes a imagen y semejanza de estos personajes y, en medio de sus características danzas, invocan a Zeus para que baile con ellos, convertido en “el gran *Courós*”. La danza de los Curetes es el modelo de innumerables danzas de características guerreras (Paus. 3,25,2; Str. 10,3,19; Plin. *nat.* 7,204 = texto 30; Lucr. 2,618-639

= texto 99; Val. Max. 2,4,3-4 = texto 117; D. H. 2,70,2-5 = texto 196; Ov. *fast.* 4,209-214 = texto 224; D. H. 2,71,4 = texto 241).

Cyclopa, saltare (también *mouere*): Primera expresión por la que se recoge el verbo *salto* con un complemento en acusativo referido, esta vez, a un personaje concreto. Por tratarse de un uso temprano se ha querido ver en esta pieza la primera referencia a la pantomima latina (Hor. *sat.* 1,5,62-63 = texto 10; Hor. *epist.* 2,2,124-125 = texto 90).

cymbala: Instrumentos metálicos semejantes a las castañuelas que se emplean de forma similar a los crótalos. Los címbalos son muy frecuentes en los rituales dionisiacos y en las celebraciones en honor a la *Magna Mater*. Por su agudo sonido constituyen un contrapunto perfecto para los ecos profundos de la flauta berecintia (Catull. 63,27-30 = texto 40; Lucr. 2,618-639 = texto 99; Vulg. psalm. 150,3-5 = texto 147; Liv. 39,8,1-8 = texto 214; Ov. *fast.* 4,209-214 = texto 224; Apul. *met.* 8,30 = texto 229; Priap. 27,1-6 = texto 292; Stat. *silv.* 1,6,67-74 = texto 301).

cymbalystria: Tañedora de címbalos (CLE 00211 = texto 221).

deductio uxoris: Procesoión nupcial en la que la novia acude desde su casa hasta la de su futuro esposo acompañada de amigos y familiares que bailan y cantan composiciones burlescas sobre el matrimonio. Es muy habitual que en el cortejo vayan flautistas amenizando el recorrido (Mart. Cap. 2,132-133; Plaut. *Cas.* 799-800 = texto 157; Auson. 6,65-67 = texto 158; Val. Fl. 5,442-445 = texto 159; Catull. 61,1-15 = texto 160).

Diana Nemorensis: Diosa de los bosques cuyo templo junto al lago Nemi en Ariccia tiene una destacada posición en las celebraciones femeninas. Las mujeres que acuden allí en procesoión portando antorchas y ofreciendo sus votos a la diosa. Muchos poetas coinciden en señalar que algunas de estas ofrendas eran danzas en honor a Diana (Stat. *silv.* 3,4,53-59; Ov. *fast.* 3,261-271; Prop. 2,32,6-10 = texto 170; Hor. *carm.* 2,12,13-20 = texto 171).

Dionisia: Nombre de una conocida bailarina en época del orador Hortensio con la que éste fue comparado por sus rivales, según relata Gelio, por el estilo demasiado afeminado de sus gestos al declamar (Gell. 1,5,3 = texto 259).

embolima: Entreacto, intermedio (CIL 06, 10127; Cic. *Sest.* 116 = texto 116; Plaut. *Pseud.* 573-573a = texto 265).

emboliarius (*emboliaria*): Artista que suele tener un hueco destacado en los momentos de intermedio entre pieza y pieza. Es muy probable que actúe también en la mitad de un número. Por su carácter ligero y extraoficial, las actuaciones de estos artistas contienen un importante componente danzado (Schol. Cic. *Bob.* p. 99; CIL 06, 10128 = texto 266; Plin. *nat.* 7,158 = texto 270).

exodia: Momento que está al final de una obra dramática. Pieza ligera que se presenta en los festivales tras una comedia (Liv. 7,2,11; Don. *Ter. Andr.* praef. 2,3 = texto 267).

exodiarius (*exodiaria*): Artista encargado de actuar en las piezas propuestas a continuación de una obra teatral, ya fueran *atellanae*, mimos, pantomimas o meras improvisaciones virtuosas (CIL 02, 00065).

exsulto: Compuesto del verbo *salto* que quiere decir “bailar intensamente”. Como ocurre con otros términos de este mismo campo semántico, la expresión física que designa en un principio se traslada a un plano intelectual, de ahí el sentido de “estar radiante de alegría” (*Atta com.* 1 = texto 19; Verg. *Aen.* 2,469-470 = texto 20; Ov. *met.* 6,513-517 = texto 21; Cic. *Sest.* 88 = texto 22; Liv. 21,42,1-4 = texto 208)

fabula saltica (o *saltata*): Nombre con el que, convencionalmente, se ha denominado a los libretos que interpretaban los pantomimos en sus piezas. Podían ser adaptaciones de grandes obras conocidas, nuevos escritos de calidad limitada o composiciones tomadas de obras precedentes. El término no aparece como tal, al menos hasta el s. VI de nuestra era (*Vita Lucani* p. 334-336). Los latinos hablan normalmente de *cantica* (Macr. *Sat.* 2,7,14), *carmina* (Ov. *trist.* 5,7b,1 = texto 11) o *fabula* (Petron. 95,1 = texto 103; Prud. *perist.* 2,317-320 = texto 115; Arnob. *nat.* 7,33,3 = texto 261).

Faunalia: Celebración invernal en honor al dios Fauno (5 de diciembre) donde los agricultores realizan unas danzas festivas muy características que consisten en el choque violento de sus pies contra la tierra, llevando a cabo un au-

téntico acto ritual (Hor. *carm.* 3,18,13-16 = texto 72; Pers. 5,122-123 = texto 91; Verg. *ecl.* 5,72-73 = texto 188).

fescennini: Versos improvisados y burlescos que se vinculan a los orígenes agrarios del drama. Los jóvenes lanzan estas chanzas también en los matrimonios cuando acompañan a la esposa en el recorrido que la lleva a su futura casa (Hor. *epist.* 2,1,145; Liv. 7,2,1-7 = texto 116).

Floralia: Importante festividad del calendario romano celebrada desde el s. III a. C. en los últimos días de abril. Durante estas fechas todos salen a la calle a celebrar la alegría de la primavera y, en los escenarios, se representan piezas de mimo protagonizadas por mujeres. Según las fuentes, las bailarinas llegaban a desnudarse durante su actuación pero, dada la licencia permitida por la fiesta, su acto no tenía mayores repercusiones morales (Ov. *fast.* 5,347-354; Mart. 1,35,8-9; Iuv. 6,250; Ov. *fast.* 5,331-340 = texto 271; Val. Max. 2,10,8 = texto 272; Aug. *epist.* 91,5 = texto 273; Mart. *epigr.* 25b,1-4 = texto 274).

funambulus: Acróbata callejero o saltimbanqui que camina sobre la cuerda floja. Como otras especialidades menores, es muy probable que, influidos por la pantomima, los números de estos personajes acabaran incluyendo pequeñas danzas al hilo de su virtuosa exhibición (Ter. *Hec.* 33-36 = texto 276; Petron. 53,11-12 = texto 277).

gaditanae, puellae: Importante colectivo de jóvenes bailarinas procedentes de Cádiz que, sobre todo en el s. I d. C., ameniza los banquetes y las fiestas con sus seductoras danzas hasta convertirse en uno de los espectáculos preferidos del público. Con cierta influencia del estilo egipcio, las *gaditanae* llegaron a constituir un colegio similar al de las *ambubaiae* sirias (Plin. *epist.* 1,15,3; Mart. 1,41,12; Mart. 6,71,1-6 = texto 100; Mart. 5,78,22-30 = texto 282; Iuv. 11,162-170 = texto 299; Stat. *silv.* 1,6,67-74 = texto 301).

galloi: Sacerdotes frigios de la diosa Cibeles. De entre ellos, había alguno que, en el curso de los rituales, se emasculaba con el fin de imitar las hazañas de Atis. En marzo, “el día de la sangre”, los *galloi* llevan a cabo una frenética danza, de características similares a los bailes menádicos, y en abril, durante los Megalensia, se exhiben en procesión bailando junto a su diosa (Suet. *Aug.*

68,1; Lucr. 2,618-639 = texto 99; CIL 06, 02265 = texto 112; D. H. 2,19,4 = texto 223; Prud. *perist.* 10,1061-1078 = texto 225). Por su parte, los seguidores de la *Dea Syria* pueden ser denominados también *galloi* (Apul. *met.* 8,27 = texto 227; Luc. *Syr. D.* 50-51 = texto 228; Hist Aug. *Heliog.* 7,3-4 = texto 232).

Genius natalis: El día que cada familia celebra su cumpleaños se conmemora la figura del Genio Natalicio, que proporciona una licencia ritual a quienes festejan en casa. Según los poetas elegíacos, son muy frecuentes las danzas espontáneas alrededor de su altar (Prop. 3,10,19-25 = texto 53; Tib. 1,7,49-50 = texto 155; Tib. 2,2,21-22 = texto 156).

grallator: Acróbata callejero que se caracteriza por marchar y bailotear sobre los zancos (Varr. *Men.* 322).

Hymenaeus: Divinidad del matrimonio al que se cantan los típicos epitalamios y otras composiciones de amor. En el poema LXI de Catulo se le puede ver danzando en compañía de la comitiva nupcial, adquiriendo, así, las características propias de quienes le rinden devoción. El ritmo de los poemas himeneos era muy propicio para ser acompañado de danza (Serv. *Aen.* 1,651; Plaut. *Cas.* 799-800 = texto 157; Catull. 61,1-15 = texto 160).

histrion: Este término es, al parecer, el calificativo con el que los etruscos denominaban a sus bailarines; por extensión, los romanos lo utilizan para designar a cualquier profesional de la escena, ya sea actor, mimo, bailarín o pantomimo (Cic. *fin.* 3,24 = texto 55; Suet. *Cal.* 54,1 = texto 62; Quint. *inst.* 11,3,89 = texto 63; Liv. 7,2,1-7 = texto 116; Val. Max. 2,4,3-4 = texto 117; Cic. *de orat.* 3,83 = texto 123; Quint. *inst.* 1,11,16-19 = texto 134; Macr. *Sat.* 3,14,14 = texto 204; Tac. *ann.* 1,54,2 = texto 254; Arnob. *nat.* 7,33,3 = texto 261).

homerista: Artista especializado en recitar e interpretar pasajes de la obra de Homero, normalmente reproduciendo escenas de lucha que acompañan de sus danzas armadas. Según parece no son muy conocidos y cuando Trimalción los exhibe en su banquete, da la impresión de alardear con otra extraña variedad de espectáculo (Petron. 59,1-3 = texto 285).

Hylas: Famoso pantomimo del s. I d. C., discípulo de Pílates y protagonista de una curiosa anécdota según la cual el público le reprochó haber representado un “Agamenón grande” en lugar de “el gran Agamenón” (Macr. *Sat.* 2,1,13; Macr. *Sat.* 2,7,15 = texto 12).

insulto: Verbo compuesto sobre la base de *-salto* y que comparte con *exsulto* una complementación similar. Su sentido se asocia a antiguas prácticas apotropaicas por las que se ultrajaban los cadáveres bailando sobre ellos. Con el tiempo, sin embargo, va perdiendo su significado más físico hasta designar, únicamente, el acto de “insultar” (Suet. *Iul.* 22,2 = texto 23; Prop. 2,8,17 = texto 24; CIL 06, 31982 = texto 25; Enn. *trag.* 123-127 = texto 219; Mart. 5,31,1-8 = texto 280).

ionici motus: Literalmente “pasos jonios”. Mencionados desde época de Plauto, estos movimientos de origen oriental debieron haber caracterizado danzas vulgares de mimos y *cinaedi* que acababan imitando los asistentes a un banquete (Porph. *Hor. carm.* 3,6,21-22 = texto 92; Plaut. *Pseud.* 1271-1278 = texto 250; Plaut. *Stich.* 754-775 = texto 251).

Lares Ludentes: Expresión con la que el poeta Nevio designa a las figurillas que, en una *lararium*, se muestran en actitud lúdica, en una postura que podría parecer un paso de baile (Naev. *com.* 99-105 = texto 108).

Liberalia: Celebrada el 17 de marzo, es el día en que los jóvenes adquieren la toga viril. Según algunos estudiosos, en tanto que rito de paso, las *Liberalia* tienen una importante relación con la fiesta de los Lupercos del 15 de febrero y las procesiones saliares que tienen lugar ese mismo mes de marzo (Serv. *ecl.* 5,30 = texto 29).

Ludi: Juegos. Grandes festivales religiosos celebrados públicamente. Estas fiestas incluyen representaciones en el circo (*ludi circenses*) y el teatro (*ludi scaenici*), que seguían a los actos rituales y a una solemne procesión (*pompa*). La danza constituye un elemento importante en los orígenes de estas fiestas, ya sea sobre la escena o en la pompa (Liv. 7,2,1-7 = texto 116; Val. Max. 2,4,3-4 = texto 117; Tert. *spect.* 10,1-3 = texto 238; D. H. 7,72,5-12 = texto 239).

ludio (*ludius*): Balarín de origen etrusco vinculado a la celebración de los *ludi*. Estos danzantes pueden aparecer en el escenario (*ludi scaenici*) o en las pompas del circo, actuando de forma seria o burlesca. Su presencia y actividad son indispensables para la correcta celebración del ritual. También hay *ludiones* en otras procesiones similares a las del circo, como la del triunfo y la pompa fúnebre. Con el tiempo, el término pasa a designar, también, al artista de pantomimas (Prud. *perist.* 10,221-222 = texto 14; Ov. *ars* 1,111-114 = texto 73; Cic. *har. resp.* 23 = texto 106; Tert. *spect.* 5 = texto 107; Liv. 7,2,1-7 = texto 116; Val. Max. 2,4,3-4 = texto 117; Cic. *Sest.* 116 = texto 166; D. H. 7,72,5-12 = texto 239; D. H. 2,71,4 = texto 241; App. *Pun.* 66 = texto 243).

ludo: Verbo polisémico que sirve genéricamente para designar cualquier acción dentro de la esfera del juego. *Ludo* se convierte a veces en sinónimo de *salto* y hace referencia al hecho de disfrutar y celebrar con un baile. Además, su empleo suele estar circunscrito a contextos de danzas religiosas (Lucr. 2,618-639 = texto 99; Mart. 6,71,1-6 = texto 100; Arnob. *nat.* 7,33,7 = texto 101; Serv. *ecl.* 6,27 = texto 102; Hist. Aug. *Gall.* 8,3-4 = texto 104; Suet. *Aug.* 70,1 = texto 105; Naev. *com.* 99-105 = texto 108; Varr. *ling.* 6,22 = texto 109; Vulg. II reg. 6,14-23 = texto 146; Plaut. *Cas.* 978-980 = texto 218).

ludus (*lusus*): Literalmente “juego”. Por extensión, este sustantivo puede referirse también a la danza, como forma más estilizada de juego (Tert. *spect.* 5 = texto 107; Val. Fl. 5,442-445 = texto 159; Liv. 39,15,7-8 = texto 217).

ludus talarius: Conjunto de artes escénicas de segundo orden y normalmente extranjeras, entre las que figuran espectáculos bailados. El nombre hace referencia a la túnica que llevaban los artistas, pues caía hasta los pies (Cassiod. *Chron.* II p. 131,639; Cic. *off.* 1,150 = texto 156).

Lupercalia: Fiestas del 15 de Febrero en donde los jóvenes de buena familia, con un taparrabos y portando tiras de cuero, llevan a cabo frenéticas carreras por toda la ciudad a fin de atizar con la fusta a las mujeres para hacerlas más fértiles. Los *Lupercos* ejecutan, entonces, una acción lúdica y ritual que, por sus características formales, se puede considerar un tipo de danza -de hecho, hay autores que los denominan *ludiones*- (Ov. *fast.* 2,268; Ov.

fast. 2,271-279; *Val. Max.* 2,2,9; *Plu. Rom.* 21; *Serv. Aen.* 8,343; *Tert. spect.* 5 = texto 107; *Varr. ling.* 6,34 = texto 184; *Varr. ling.* 6,13 = texto 185; *Liv.* 1,5,1-4 = texto 186).

lustratio: Acto de purificación. En el ámbito de la danza, se cree que el movimiento circular y oscilante tiene propiedades de purificación, como las procesiones que se ejecutan alrededor de los campos (*agr.* 141; *Tib.* 2,1; *Varr. ling.* 6,22 = texto 109; *Verg. georg.* 1,344-350 = texto 172; *Serv. ecl.* 5,75 = texto 173; *Serv. ecl.* 3,77 = texto 174; *Varr. ling.* 6,34 = texto 184).

lusus troiae: Parada ecuestre muy habitual en el período imperial donde varios escuadrones de jóvenes patricios llevaban a cabo una curiosa danza laberíntica y armada, dibujando bellas figuras en el espacio y adaptando sus movimientos a un ritmo determinado. Más que “el juego de Troya”, habría que poner en relación esta danza (*troia*) con la trama de hilar (*troia*) o con el cucharón que se emplea para remover la comida(*trua*), pues ambos términos hacen mención al tipo de movimientos laberínticos ejecutados por los jinetes (*Hsch. T* 1586; *Paul. Fest.* p. 9; *Varr. ling.* 5,118; *Suet. Claud.* 21,3 = texto 110; *Serv. Aen.* 5,602 = texto 194; *Verg. Aen.* 5,548-603 = texto 233; *Suet. Aug.* 43,2 = texto 234; *Claud.* 28,620-638 = texto 236; *Sen. Tro.* 774-781 = texto 237).

Lycinia Eucharis: Joven mima cuyo epitafio recuerda sus habilidades en la danza. Siguiendo el modelo elegíaco, en la composición aparece como la *docta puella* (CLE 00055 = texto 67).

Matronalia: Fiesta del 1 de marzo en la que las matronas abandonan momentáneamente su estatus y le sirven la mesa a los esclavos, entre otras cosas. Es uno de los más importantes rituales de inversión que existen en el calendario romano. Este mismo día se cree que había mujeres vestidas como Salios que celebraban con ellos el primer día de las fiestas saliares. Puede que el ambiente de una fiesta haya contaminado a la otra (*Fest.* p. 329 = texto 198).

mimus (*mima*): El término masculino puede hacer referencia al género dramático o al artista encargado de representarlo. En realidad, se trata de un sustantivo genérico que designa a cualquier especialista de las artes escénicas menos

reconocidas. Los mimos tienen derecho de asociación y cuentan con distintas categorías artísticas dentro de una misma compañía (*archimimus*, del *mimus secundus*, *tertius*, etc.). En cuanto al género, existen distintas variedades de espectáculo según su complejidad, desde los más ligeros basados en la improvisación, el canto y la danza, hasta los más complejos, con texto dramático. De entre todos fueron especialmente famosos los mimos de adulterio (Ov. *ars.* 1,499-500 = texto 2; Fest. p. 326 = texto 17; CLE 00411 = texto 66; CLE 00055 = texto 67; Arnob. *nat.* 7,33,7 = texto 101; Hist. Aug. *Gall.* 8,3-4 = texto 104; Prud. *perist.* 2,317-320 = texto 115; Amm. 14,6,19 = texto 125; Suet. *Iul.* 39,2 = texto 189; Suet. *Vesp.* 19,2 = texto 244; Ov. *trist.* 2,515-520 = texto 257; Suet. *Cal.* 57,4,5 = texto 262; Cic. *fam.* 7,1,1 = texto 268; Val. Max. 2,10,8 = texto 272).

motus: Movimiento, danza, paso de baile. Este término se suele emplear cuando se alude a la ejecución exacta o externa de un baile. Con la eclosión de la pantomima puede llegar a emplearse como alternativa a *saltatio*, para hacer referencia a una danza menos perfeccionada y artística y más espontánea (Cic. *fn.* 3,24 = texto 55; Porph. *Hor. carm.* 3,6,21-22 = texto 92; Val. Max. 2,4,4 = texto 93; Stat. *silv.* 3,5,64-67 = texto 94; Verg. *georg.* 1,347-350 = texto 95; Liv. 7,2,5 = texto 96; Fest. p. 270-273 = texto 97; Serv. *georg.* 1,350 = texto 98).

moueo: Verbo genérico de movimiento que también puede ser utilizado con el significado de “bailar” en sus formas medio-pasivas, aludiendo, casi siempre, a la parte más física de la danza. En cuanto a su estructura de complementación, comparte con *salto* la construcción transitiva que designa el contenido representado por medio de la danza (Sen. *dial.* 9,17,4 = texto 79; *Coppa* 1-2 = texto 84; Hor. *sat.* 1,9,22-25 = texto 85; Ov. *ars.* 3,349-350 = texto 86; Mart. 3,63,3-6 = texto 87; Hor. *ars.* 231-233 = texto 88; Sen. *contr.* 9,2,8 = texto 89; Hor. *epist.* 2,2,124-125 = texto 90; Pers. 5,122-123 = texto 91; Ov. *ars.* 3,349-352 = texto 136; Ov. *rem.* 331-334 = texto 139; Dig. 48,19,8 = texto 192; Ov. *fast.* 4,209-214 = texto 224).

Nauigium Isidis: Importante procesión que se celebra en marzo en honor a la diosa Egipcia Isis. Este “espectáculo” callejero exhibe las imágenes de los dioses, los sacerdotes, los iniciados portando sistros, los músicos y muchos perso-

najes disfrazados de formas diversas (Apul. *met.* 11,8 = texto 211; Apul. *met.* 11,9-10 = texto 212).

Nonae Capratinae (o *Caprotinae*): Celebración a principios de julio en la que esclavas y matronas intercambian sus papeles olvidando sus diferencias por un día y saliendo a festejar en el campo las hazañas de la esclava Tutula y sus compañeras. Como en tantos otros rituales de inversión, es muy probable que la fiesta incluyera la improvisación de danzas (Plu. *Cam.* 27-33).

Ninfas: Colectivo de seres semi-divinos asociados al mundo de la naturaleza. En la cultura griega, las Dríades, Náyades, Nereidas, etc. son consideradas seguidoras de los dioses a quienes honran con sus danzas: su habilidad para el baile constituye uno de sus atributos divinos (Cic. *fam.* 7,23,2; Ant. Lib. 31,3-5; *Culex* 19; Ov. *met.* 8,746; Catull. 64,287; Prop. 1,20,45-48 = texto 37; Ov. *met.* 8,579-582 = texto 48; Ov. *met.* 14, 514-526 = texto 151; Serv. *ecl.* 5,75 = texto 173; Mart. *epigr.* 26,1-8 = texto 275).

pantomima: Bailarina, mujer que danza piezas de pantomima. Es importante hacer hincapié en el hecho de que el término latino no hace referencia al género de la pantomima, sino a la artista encargada de su ejecución (Sen. *dial.* 12,12,6).

pantomimus: Término de origen griego que designa al bailarín especializado en espectáculos bailados y mimados, habituales en el mundo romano desde el s. I a. C.; la primera aparición de la palabra en latín tiene lugar en el texto de Séneca el Viejo (*contr.* 3,pr,16) en relación al artista Batilo, aunque por lo general son más comunes *histrio* o *saltator* (Suet. *Cal.* 57,4,1 = texto 13; Arnob. *nat.* 7,33,3 = texto 261; Plin. *epist.* 7,24,3-5 = texto 302; CIL 10, 01074d = texto 310; Tac. *ann.* 1,77,1-4 = texto 311).

Parasiti Apollinis: Asociación de mimos y bailarines destinada a velar por los intereses profesionales de sus miembros. Igual que los actores rinden honores a Minerva en el Aventino, e igual que los artistas griegos que se reúnen entorno a la figura de Dioniso, estos artistas hacen lo correspondiente con Apolo (Fest. p. 326 = texto 17; CLE 00411 = texto 66).

Paris: Pantomimo destacado en época de Nerón. Como tantos otros, su nombre fue adoptado por bailarines posteriores. Según Suetonio el emperador es-

taba tan celoso de sus habilidades que lo mandó matar (Iuv. 7,82-87 = texto 256; Suet. *Nero* 54-55 = texto 305).

Peruigilium Veneris: Composición poética de datación incierta (s. II-IV d. C.) que relata una fiesta en honor de la llegada de la primavera. En ella se mencionan danzas festivas que tienen lugar por la noche en los campos. Lo más llamativo de este poema es su ritmo característico, fácilmente adaptable a los pasos de danza, un rasgo compartido con otras composiciones de naturaleza similar (Pervig. Ven. 40-43 = texto 162).

petauristae: Equilibrista; acróbata callejero que, literalmente, “vuela” por encima de la cuerda floja. Muy apreciado por Trimalción, contrata en su cena una compañía para agasajar a los invitados (Petron. 53,12 = texto 277).

planipes: Nombre de mimos y pantomimos que, normalmente, van descalzos. Algunos autores han puesto en relación este rasgo con la túnica talar que llegaba hasta los pies (Atta *com.* 1 = texto 19).

pompa circensis: Solemne procesión celebrada durante los *ludi* y que recorre el espacio existente entre el templo y el circo. Con una importante influencia etrusca, incluía, entre otras cosas, las imágenes de los dioses, los participantes en los juegos, jóvenes a caballo y bailarines, los denominados *ludiones* (D. H. 7,72,5-12 = texto 239). La *pompa theatralis* es muy similar (Tert. *spect.* 10,1-3 = texto 238; D. H. 2,71,4 = texto 241), así como otras procesiones en triunfos y funerales (App. *Pun.* 66 = texto 243).

praesul: Entre los Salios, corifeo o maestro de baile. En las paradas de la procesión, este bailarín ejecuta una serie de pasos (*amptuare*) que los demás deben emular (CIL 06, 02177; Fest. p. 270-273 = texto 97). En ocasiones, también los *ludiones* de la pompa son denominados *praesules* (Liv. 2,36,2; Val. Max. 1,7,4; Cic. *div.* 1,55 = texto 242).

proserpinae, chorus: Algunos estudiosos modernos toman esta expresión de Varrón (*ling.* 6,94) que alude a una especie de procesión de *lustratio* alrededor de la muralla y la ponen en relación con la actuación ejecutada durante los primeros *Ludi Tarentini* del 249 a. C. dedicados a Proserpina (Schol. Hor. *carm. saec.* 7-8). Con una estructura similar a los coros expiatorios de veintisiete vírgenes en procesión (Liv. 27,37,6-15 = texto 142), éste paseo pu-

do haber constituido el antecedente de las procesiones en los *Ludi Saeculares* (AE 1932, 00070; CIL 06, 00877 = texto 143). Todos estos ejemplos tienen una importante influencia de danzas griegas como, por ejemplo, el γέρανος y otras danzas cretenses mencionadas por Homero (Call. *Del.* 306-313 = texto 121; Hom. *Il.* 18,590-606 = texto 235).

psaltria: Tañedora de salterio, citarista (Plu. *Caes.* 10,2; Macr. *Sat.* 3,14,5 = texto 132; Cic. *Sest.* 116 = texto 166; Macr. *Sat.* 2,1,5 = texto 296; Sall. *Catil.* 25,2 = texto 317).

Pylades: Junto con Batilo de Alejandría, Pílates de Cilicia es uno de los grandes impulsores de la pantomima en Roma. Patrocinado por Augusto y Mecenas alrededor del 22 a. C., Pílates se especializó en la pantomima trágica que acabaría siendo paradigma del género, razón por la que muchos acabaron tomando su nombre como apelativo artístico. Pílates también introdujo novedades formales y técnicas, escribió un tratado sobre pantomima y se ocupó de formar a otros grandes pantomimos como, por ejemplo, Hyllas (Macr. *Sat.* 2,7,18; Suet. *Aug.* 45,4; Sen. *nat.* 7,32,3 = texto 82; Macr. *Sat.* 2,7,16-17 = texto 127; CIL 10, 01074d = texto 310).

pyrrica / *pirrhica* (> πυρρίχη): Antigua danza guerrera de procedencia griega muy solemne y vinculada a los ambientes rituales, que llegó a Roma, seguramente, en época imperial. En este momento adquiere características de pantomima, perdiendo parte de sus rasgos rituales en pro de una mayor espectacularidad (Plin. *nat.* 8,2; Plin. *nat.* 7,204 = texto 30; Suet. *Iul.* 39,2 = texto 189; Suet. *Nero* 12,2 = texto 190; Apul. *met.* 10,29 = texto 191; Dig. 48,19,8 = texto 192; Hist. Aug. *Hadr.* 19,7-10 = texto 193; Serv. *Aen.* 5,602 = texto 194).

Quinquatrus Maiores: El día 19 de marzo los Salios celebran una danza en el Comicio (*faciunt saltu*). Esta es una de las fechas más señaladas para los rituales Saliar y ha sido puesta en relación directa con el Armilustrium del 19 de octubre (AE 2002, 00181 = texto 197).

Quinquatrus Minusculae: Fiesta de los flautistas celebrada en junio para conmemorar su liberación tras un período de reclusión en Tíbur. Ese día los músicos tienen permiso para vagar por la ciudad entre música y danzas. La celebra-

ción recibe este nombre por el parecido de las flautas con las *tubae* que eran purificadas en los *Quinquatrus Maiores* (Varr. *ling.* 6,3 = texto 164).

redampruare (*redantruare*): Movimientos que ejecutan los Salios a imitación de lo que marca el *praesul*. Según los gramáticos este término puede tener cierta vinculación con el verbo *truo* (“remover”) (Hsch. *T* 1586; Paul. *Fest.* p. 9; Varr. *ling.* 5,118; *Fest.* p. 270-273 = texto 97).

restis: Cuerda con la que se podían sujetar los participantes que danzan en cadeneta como las jóvenes vírgenes que expían así los prodigios desde el 207 a. C. (Liv. 27,37,6-15 = texto 142; Ter. *Ad.* 749-753 = texto 247). También las danzas de Laberinto pudieron haber sido pautadas con el esquema de una cuerda (Poll. 4,101; Hom. *Il.* 18,590-606 = texto 235).

Salii: Reciben este nombre los sacerdotes encargados de custodiar los escudos sagrados (*ancilia*) que mandó fabricar el rey Numa. Con sede en el Palatino y en el Quirinal estos cofrades llevan a cabo varias procesiones durante los meses de marzo y octubre en las que ejecutan también una importante danza ritual que, por lo general, les marca el *praesul* (Plb. 21,10; D. H. 2,70,5; Ov. *fast.* 3,370-392; Liv. *perioch.* 68; Plin. *nat.* 2,209; Stat. *silv.* 5,2,129-131; Macr. *Sat.* 3,12,1-4; Hor. *carm.* 4,1,27-28 = texto 71; Liv. 1,20,4 = texto 80; Serv. *Aen.* 8,285 = texto 81; *Fest.* p. 270-273 = texto 97; Varr. *ling.* 6,22 = texto 109; Porph. *Hor. carm.* 1,36,12 = texto 128; Sen. *epist.* 15,4 = texto 129; Quint. *inst.* 1,11,16-19 = texto 134; D. H. 2,70,2-5 = texto 196; AE 2002, 00181 = texto 197; *Fest.* p. 329 = texto 198; Varr. *ling.* 5,85,1 = texto 199; Lucan. 1,599-604 = texto 200; Catull. 17,1-7 = texto 201; Plu. *Num.* 13,11 = texto 202; Plu. *Num.* 13,7-8 = texto 203; Macr. *Sat.* 3,14,14 = texto 205).

Saliae uirgines: Mujeres que, según parece, realizaban actos rituales el día del los *Matronalia* (1 de marzo) ataviadas con el atuendo de los Salios. Es muy probable que realizaran danzas similares a sus homólogos masculinos (CIL 06, 02177; *Fest.* p. 329 = texto 198).

saltat senex (*omnia secunda*): Expresión proverbial que, literalmente, se podría traducir como “todo en orden, baila el viejo”. Son interesantes las explicacio-

nes de los gramáticos sobre este refrán y su posible vinculación a un hecho histórico (Serv. *Aen.* 3,279 = texto 16; Fest. p. 326 = texto 17).

saltatio: Sustantivo genérico y abstracto que puede ser traducido, indistintamente, por “danza”, “baile” o “pantomima”, según las épocas y contextos. Por sus propias características, el nombre suele ir acompañado de una complementación que concreta su significado (Scip. *min. or. frg.* 30,12 = texto 7; Quint. *inst.* 2,18,1 = texto 26; Colum 1,pr.,4 = texto 27; Plaut. *Stich.* 659 = texto 28; Serv. *eccl.* 5,30 = texto 29; Plin. *nat.* 7,204 = texto 30; Petron. 53,2 = texto 31; Quint. *inst.* 11,3,66 = texto 32; Quint. *inst.* 1,11,18 = texto 33; Cic. *Brut.* 225 = texto 34; Plin. *nat.* 8,157 = texto 35).

saltator / *saltatrix*: Bailarín, mimo especializado en el arte de la danza. Con el tiempo, el término pasa a designar también a los pantomimos (Cic. *fin.* 3,24 = texto 55; Cic. *off.* 1,150 = texto 56; Varr. *Men.* 513 = texto 57; Cic. *Phil.* 5,15 = texto 58; Cic. *p. red. in sen.* 13 = texto 59; Cic. *Pis.* 18 = texto 60; Cic. *Mur.* 13 = texto 61; Suet. *Cal.* 54,1 = texto 62; Quint. *inst.* 11,3,89 = texto 63; Hist. Aug. *Heliog.* 12,1 = texto 64; CIL 06, 10144 = texto 65; CIL 06, 10143 = texto 124; Amm. 14,6,19 = texto 125; Gell. 1,5,3 = texto 259; Macr. *Sat.* 3,14,2-4 = texto 306).

saltatorius, ludus: Escuela de baile. El único pasaje que hace referencia a esta institución es el discurso de Escipión Emiliano (*or. frg.* 30), en donde comenta que los jóvenes se ejercitan allí en compañía de *cinaedi* (Macr. *Sat.* 3,14,6-7 = texto 122).

saltito: Frecuentativo del verbo *salto* (“bailar sin parar”) empleado a partir del s. I d. C. (Fronto p. 154,4v.d.H.; Tert. *coron.* 10; Arnob. *nat.* 2,42 y 6,26; Hist. Aug. *Aurelian.* 6,4 Hier. *virg. Mar.* 18 = texto 15; Macr. *Sat.* 3,14,14 = texto 204).

salto: Término genérico que se puede traducir por “bailar” o “danzar”. En principio, debido a su carácter necesita de una fuerte complementación que proporcione las indicaciones necesarias para especificar el tipo de danza que se lleva a cabo. Con la aparición de danzas miméticas *salto* adquiere un complemento en Acusativo que hace mención a la obra o al personaje representado en la acción de la danza, es decir, de la pantomima (Plaut. *Men.*

198 = texto 1; Ov. *ars.* 1,499-500 = texto 2; Aug. *epist.* 26,2 = texto 3; Lucil. 32 = texto 4; Cic. *Deiot.* 26 = texto 5; Ambr. *epist.* 27,8 = texto 6; Scip. min. *or. frg.* 30,12 = texto 7; Hier, *in Zach.* 3,12 = texto 8; Plaut. *Persa* 824 = texto 9; Hor. *sat.* 1,5,62-63 = texto 10; Ov. *trist.* 5,7b,1 = texto 11; Macr. *Sat.* 2,7,15 = texto 12; Suet. *Cal.* 57,4,1 = texto 13; Prud. *perist.* 10,221-222 = texto 14).

saltus: Salto de altura o de longitud (Isid. *orig.* 18,19,1). A veces, por metonimia, se puede traducir también por “danza”, sobre todo si la coreografía está compuesta por un conjunto importante de saltos (CLE 01282 = texto 54; AE 2002, 00181 = texto 197; Claud. 17,311-324 = texto 281). Según Rodrigo Caro ([1626] 1978: 82), “el salto es una jactación o arrojamiento del cuerpo en alto o largo, mientras que saltación es un tripudio, baile o danza a compás”.

satura: Nombre con el que Tito Livio (7,2,1-7) designa a las primeras piezas dramáticas que combinan elementos musicales y danzas con la declamación de los actores.

Saturnalia: Estas fiestas celebradas a mediados de diciembre constituyen, quizás, el rito de inversión más importante del calendario romano. Durante los banquetes y celebraciones que tienen lugar estos días, los participantes de la fiesta se dejan ver bailando de forma espontánea (Hor. *sat.* 2,3,5; Luc. *Sat.* 4; Luc. *Sat.* 18 = texto 165).

Satyros: Como miembros del cortejo dionisiaco, estas divinidades se caracterizaban por acompañar a las Ninfas en sus danzas campestres (Ael. *VH* 3,40; Pl. *Lg.* 815a-815d; Strb. 10,3,19; Catull. 64,251-264 = texto 153; Ov. *fast.* 6,327-330 = texto 187). En ocasiones, personajes literarios -sobre todo pastores- que se visten de Sátiros e imitan sus danzas en los días de fiesta (CCP[691-692] *Can.* 62 = texto 182; Verg. *georg.* 2,380-389 = texto 183; Verg. *ecl.* 5,72-73 = texto 188). También se mencionan bailarines vestidos de Sátiros en las pompas del circo y otras procesiones señaladas (D. H. 7,72,5-12 = texto 239).

sicinnis (> σίκιννις): Danza burlesca vinculada a los dramas satíricos o a los Sátiros y Silenos en general (Acc. *carm. frg.* 25,1; Gell. 20,3,2 = texto 240).

sistrum: Instrumento metálico de origen egipcio compuesto por varias varillas que emiten un agudo tintineo. En Roma, los portadores de sistros eran habituales en las ceremonias celebradas en honor a Isis y Osiris, especialmente durante la procesión del *Nauigium Isidis*, donde constituían una parte indispensable de la procesión (*Apul. met.* 11,9-10 = texto 212; *Plu. Is. et Os.* 376c = texto 213).

Sophe Theorobathylliana: Nombre de una artista de interludios recogido en una inscripción. Por los elementos que componen el sobrenombre se ha pensado que podría haber estado vinculada a la compañía del pantomima Batilo (*CIL* 06, 10128 = texto 266).

staticulus: Literalmente “danza de las estatuillas”; término latino con el que se define un tipo de danza oriental muy frecuente en los espectáculos de mimo del s. II a. C. Al parecer, consistía en una sucesión de poses unidas por medio de la ejecución de danzas ligeras (*Plaut. Persa* 824 = texto 9; *Plaut. Persa* 804-826 = texto 248; *Cato orat.* 115 = texto 249).

ter pede terram: Expresión muy frecuente poesía para indicar la realización de una danza, normalmente en contextos religiosos. Suele ir acompañada de verbos como *pulso* o *percutio* que aluden al fuerte choque de los pies contra la tierra y su estructura tripartita se asocia con el verbo *tripudio* (*Hor. carm.* 4,1,27-28 = texto 71; *Hor. carm.* 3,18,13-16 = texto 72; *Ov. ars* 1,111-114 = texto 73; *Calp. ecl.* 4,127-131 = texto 168; *Ov. fast.* 6,327-330 = texto 187).

tibia: Término genérico que puede hacer referencia a la flauta simple o al instrumento aerófono de doble cuerpo equivalente al *αὐλός* griego (*Suet. Cal.* 54,2 = texto 18; *Tib.* 1,7,43-48 = texto 42; *Prop.* 3,10,19-25 = texto 53; *Lucr.* 2,618-639 = texto 99; *Catull.* 64,251-264 = texto 153; *Apul. met.* 6,24 = texto 161; *Iuv.* 6,314-319 = texto 167; *Tib.* 2,1,83-90 = texto 175; *Buc. Eins.* 2,15-20 = texto 177; *Apul. met.* 11,9-10 = texto 212; *Ov. fast.* 4,209-214 = texto 224; *Apul. met.* 8,27 = texto 227; *Hist Aug. Heliog.* 32,9 = texto 231; *Tert. spect.* 10,1-3 = texto 238; *Phaedr.* 5,7,4-27 = texto 253; *Mart.* 5,78,22-30 = texto 282).

tibicina: Mujer experta en tocar la flauta. Con frecuencia lleva el ritmo con una ligera cadencia corporal mientras hace sonar el instrumento (Hor. *epist.* 1,14,21-28 = texto 291; Plaut. *Poen.* 1414-1416 = texto 294; Plaut. *Most.* 960-961 = texto 295).

tripudio (*tripodo*): Verbo formado a partir del sustantivo *tripudium* que, en principio, indica cualquier danza de tipo religioso, como la de los Salios o los Arvales, entre otras. El ritmo ternario al que alude tiene una estrecha relación con la expresión *ter pede terram pulsare*. En diacronía este verbo adquiere también usos metafóricos que, como en el caso de *exsulto*, indican estados de ánimo de felicidad (Cic. *Sest.* 88 = texto 22; CIL 06, 02104 = texto 68; Acc. *trag.* 250 = texto 70; Liv. 23,26,8-10 = texto 78; Sen. *dial.* 9,17,4 = texto 79; Serv. *Aen.* 8,285 = texto 81; Sen. *nat.* 7,32,3 = texto 82; Petron. 36,1-2 = texto 83; Porph. *Hor. carm.* 1,36,12 = texto 128; Ambr. *in Luc.* 6,8 = texto 145).

tripudium: Danza ritual que, en origen, sigue un ritmo ternario y se basa en el choque de los pasos contra el suelo. Puede servirse también para indicar cualquier tipo de danza religiosa (Hier, *in Zach.* 3,12 = texto 8; Liv. 1,20,4 = texto 80; Liv. 21,42,1-4 = texto 208; Tac. *ann.* 4,47,2-3 = texto 209; Liv. 25,14,4-6 = texto 210; Catull. 63,19-26 = texto 222; Apul. *met.* 8,27 = texto 227). Del mismo modo, en lenguaje augural, el *tripudium* es el anuncio favorable de los pollos cuando dejan caer alimento contra la tierra (Cic. *fam.* 6,6,7; Plin. *nat.* 10,49; Plin. *nat. nat.* 15,86; Macr. *Sat.* 5,13,30; Cic. *div.* 2,72 = texto 74; Fest. p. 298 = texto 75; Serv. *ecl.* 8,29 = texto 76; Fest. p. 498 = texto 77). En ambos casos se transmite la importancia del componente telúrico en el acto religioso.

triumphus: Ceremonia por la que un importante personaje llega victorioso a Roma. Entre los elementos más destacados de la *pompa*, similar a la del circo o la de algunos funerales, destaca la presencia de algunos bailarines que pueden ejecutar danzas serias o burlescas, según los casos (App. *Hisp.* 53 = texto 207; D. H. 7,72,5-12 = texto 239; App. *Pun.* 66 = texto 243).

truo: “Remover, revolver”. Este verbo se ha puesto en relación con los movimientos ejecutados por el *praesul* (*amptuare*) y los demás miembros de la cofradía

saliar durante sus danzas (*redamptuare*) (Hsch. T 1586; Paul. Fest. p. 9; Varr. *ling.* 5,118; Fest. p. 270-273 = texto 97).

tympanistae (*tympanistriae*): Mujeres especializadas en tocar el tamboril (CIL 06, 02264).

tympana: Tamboriles o panderetas muy características de los cultos orgiásticos pues, al tratarse de un instrumento de percusión, su sonido constante y repetitivo es muy propicio para inducir al estado de trance (Catull. 63,27-30 = texto 40; Lucr. 2,618-639 = texto 99; Vulg. psalm. 150,3-5 = texto 147; Catull. 64,251-264 = texto 153; *Buc. Eins.* 2,15-20 = texto 177; Liv. 39,8,1-8 = texto 214; Catull. 63,19-26 = texto 222; Ov. *fast.* 4,209-214 = texto 224; Sil. 17,18-22 = texto 226; Apul. *met.* 8,30 = texto 229; Iuv. 3,58-65 = texto 292). Se vinculan también a la improvisación de danzas exóticas y de seducción por parte de bailarinas profesionales (Priap. 27,1-6 = texto 292).

Ummidia Quadrattilla: Conocida matrona de finales del s. I d. C. dueña de una *troupe* de pantomimos a los que contempla en sus ratos de ocio (Plin. *epist.* 7,24,3-5 = texto 302).

uentilator: Acróbata especializado en lanzar escudos al aire y realizar con ellos movimientos virtuosos. Con el tiempo, estos artistas podrían haber incluido danzas como parte de sus números. Algunos estudiosos plantean la posibilidad, incluso, de que hubiese un tipo de acrobacia pantomímica protagonizada por estos saltimbanquis (Sen. *epist.* 117,25; Fronto p. 156,8v.d.H.; Quint. *inst.* 10,7,11; Mart. 9,38,1-10 = texto 279; Mart. 5,31,1-8 = texto 280).

APÉNDICE II: GLOSARIO DE TÉRMINOS GRIEGOS

Se adjunta en esta sección una selección de las palabras griegas que consideramos significativas en este ámbito pues o han sido mencionadas en las páginas del trabajo o tienen un peso determinante en la danza de la cultura romana.

ἄκρόαμα: Placeres que se aprecian por el oído. Con el tiempo, el término acaba refiriéndose a todos los espectáculos de variedades ofrecidos a modo de entretenimiento (X. *Smp.* 2,2; Plu. *Quaest. Conv.* 704c).

ἄρκτοι: Literalmente, quiere decir “osos”. Las muchachas de Atenas podían pasar un largo período viviendo apartadas como oseznas y rendían honores a Ártemis con sus danzas, ejercicios y sacrificios (Sch. Ar. *Lys.* 645).

γέρανος: Representación coreográfica ejecutada en Delos a cargo de jóvenes de ambos sexos, que festejaban en verano, de noche, el día de Afrodita. Según parece, el propio Teseo había aprendido esta danza de Ariadna en Creta y la había bailado tras vencer al Minotauro (Call. *Del.* 306-313 = texto 121). Por su vinculación al espacio del Laberinto y por la forma de sus evoluciones, este baile en cadeneta es considerado precursor de otras danzas laberínticas; de hecho, el pasaje de Homero en el que se mencionan sus formas (*Il.* 18,590-606) tiene una importante repercusión en la descripción virgiliana del *Lusus Troiae* (*Aen.* 5,548-603). El baile se denomina “danza de la grulla”, seguramente a partir de las figuras realizadas por los participantes.

γυμνοπαιδία: Celebración espartana donde los varones bailan desnudos en honor a Apolo un tipo de danza guerrera muy particular mientras cantan peanes (Luc. *Salt.* 12).

γρύλλος: Bailarín especializado en un tipo de danza egipcia muy grotesco. También enanos que bailan en las fiestas privadas (Ath. 288c).

ἐμμελεία: Entre los géneros de danzas dramáticas, ésta es la danza de la tragedia. Se trata de una coreografía coral de características pacíficas y armónicas y estilo solemne, de acuerdo a la temática de la tragedia (Pl. *Lg.* 815a-815d).

ἐνοπλος ὄρχησις: Esta expresión puede traducirse tanto por danza armada como por danza guerrera. En el mundo griego hay numerosos exponentes de este ejercicio preparatorio para la guerra pero el más importante de todos es el de la pírrica (Hom. *Od.* 24,68-69; *Titanomach.* 6; Pl. *Lg.* 796b; Ath. 629c; Poll. 4,100; Hsch. *Π* 4115).

θαυματοποιοὶ: Artistas de segunda fila de vida errante y especializados en sorprender a su público. Desde época helenística este término se emplea para designar a todo tipo de magos, acróbatas, juglares, faquires y prestidigitadores (Ath. 19f).

κίναϊδος: Personaje vinculado a la práctica de la música y la danza con estilo afeminado (Plu. *Quaest. Conv.* 705e; Hsch. *K.* 2715).

κόμμοι: Partes líricas de la tragedia cantadas entre los actores y el coro, normalmente como expresión de lamento (Arist. *Po.* 1452b).

κόρδαξ: Danza propia de la comedia griega. Según la tradición es lasciva, innoble y obscena, con un curioso movimiento de los glúteos y las caderas (Luc. *Salt.* 22).

μαγῶδοι: Categoría de mimos especializados en el canto, que suelen representar sus temas con vestidos propios de mujer. También se acompañan de tamboriles y címbalos (Ath. 620e).

μῦμος: Actor, mimo, bufón. Término genérico que se emplea para denominar una amplia categoría de artistas de segundo orden (Plu. *Sull.* 36).

ὄρμος: Danza ejecutada en forma de cadena muy similar al γέφανος (Luc. *Salt.* 11).

ὄρχησις: Danza individual, en oposición a las danzas propias del coro griego. Con el tiempo este término acaba designando también a la pantomima. Es, por tanto, el mejor correlato griego de la *saltatio* latina (Pl. *Lg.* 795e; Luc. *Salt.* 8).

ὀρχέομαι: Como el verbo latino *salto* este término designa, de manera genérica y en oposición a χορεύω, la acción de bailar y de representar pantomimas (X.

Smp. 2,16-17 = texto 118; *Pl. Lg.* 813b = texto 120; *Pl. Lg.* 816d = texto 308; *Hdt.* 6,129-130 = texto 309; *Plb.* 23,5 = texto 318).

ὀρχηστής: Bailarín, pantomimo (*Arist. Po.* 1447a; *Luc. Salt.* 67; *D. H.* 7,72,5-12 = texto 239).

πλάνοι: Artistas ambulantes. Más que designar una actividad en concreto, el término hace alusión a su estilo de vida errante (*D. S.* 5,2,14).

πυρρίχη: Pírrica, danza guerrera muy habitual en festivales de distintas zonas de Grecia. De origen incierto, siempre vinculado a acontecimientos mitológicos por parte de la tradición, esta danza podía practicarse de forma individual, por parejas o en grupos. Hubo, también, una especialidad para mujeres e, incluso, pírricas dionisiacas. Ateneo reconoce varios tipos de pírrica, como la ὀρσίτης, la ἐπικρήδιος, la ἀπόκινος y la καλαβρισμός. Hesiquio también menciona la πρύλις (*X. An.* 6,1,5-13; *Paus.* 3,25,2; *Ath.* 629c; *Poll.* 4,100; *Hsch.* *Π* 4115 y *Π* 4464; *Pi. Sch. P.* 2,127; *POxy.* 2260).

σίκινις: Danza propia del drama satírico en la que los bailarines suelen imitar las acciones y posturas de los Sátiros y otros personajes del ámbito dionisiaco (*Ath.* 630b; *Luc. Salt.* 22).

ὑπόρχημα: Literalmente “canto acompañado de danza”. No se trata de un género dramático sino de una modalidad en concreto según la cual los bailarines del coro cantan ellos mismos mientras bailan, razón por la que sus movimientos han de ser poco cansados. Más que interpretar una acción dramática completa, los bailarines evocan las imágenes del texto recitado (*Luc. Salt.* 16; *Ath.* 631c y *Plu. Quaest. conv.* 711f).

φλύακες: Pieza dramática de estilo burlesco muy habitual en las zonas de la Magna Grecia. Tiene un ligero parecido con las *atellanae* oscas (*Poll.* 9,149).

χειρονομία: Arte de mover las manos y los brazos con precisión que se practicaba en los gimnasios de Atenas y Esparta. Siglos más tarde, también se alude a la técnica de la χειρονομία en relación al dominio que tienen los pantomimos de sus gestos (*Ath.* 631c y *Luc. Salt.* 78).

χορεία: Danza propia del coro griego. Actividad coral que reúne poesía, música y danza y que, en la doctrina platónica, tiene un peso significativo para la

educación del ciudadano. Este término también se utiliza en relación a los movimientos perfectos y rotatorios de los planetas (Pl. *Lg.* 672e-673d).

χορεύω: Uno de los verbos más importantes de la danza en griego que hace referencia, fundamentalmente, a las danzas de tipo coral. Sobre esta base se forman muchos compuestos en griego (Pl. *Lg.* 654b).

APÉNDICE III: CORPUS DE TEXTOS COMENTADOS

(1) ego **saltabo**? Sanus hercle non es (Plaut. *Men.* 198)

(2) et plaudas, **aliquam mimo saltante puellam** / et faueas illi, quisquis agatur amans (Ov. *ars.* 1,499-500)

(3) aut si ego canto, tu autem **ad aliam uocem** saltas, nec sic quidem me paenitet (Aug. *epist.* 26,2)

(4) ...**stulte** saltatum te inter uenisse cinaedos (Lucil. 32)

(5) ait hac laetitia Deiotarum elatum uino se obruisse in conuiuioque **nudum** saltauisse (Cic. *Deiot.* 26)

(6) **haec gloriosa** sapientis **saltatio quam** saltauit Daud (Ambr. *epist.* 27,8)

(7) in his unum -quod me rei publicae maxime miseritum est- puerum bullatum, petitoris filium non minorem annis duodecim, cum crotalis **saltare, quam saltationem** impudicus seruulus honeste saltare non posset (Scip. *min. or. frg.* 30,12)

(8) haec et alia illudentes, et quodam amentia **tripudio saltantes** loquebantur (Hier, in *Zach.* 3,12)

(9) nequeo, leno, quin tibi **saltem staticulum** olim quem Hegea faciebat (Plaut. *Persa* 824)

(10) Campanum in morbum, in faciem per multa iocatus, / **pastorem saltaret** uti **Cyclopa** rogabat (Hor. *sat.* 1,5,62-63)

(11) **carmina** quod pleno **saltari nostra** teatro ... scribis (Ov. *trist.* 5,7b,1)

(12) **saltabat** Hylas **Oedipodem** (Macr. *Sat.* 2,7,15)

(13) ...et **pantomimus Mnester** tragoediam **saltauit**, quam olim Neoptolemus tragoedus ludis, quibus rex Macedonum Philippus occisus est, egerat (Suet. *Cal.* 57,4,1)

(14) cygnus et stuprator peccat inter pulpita, / **saltat tonantem tauricornem** ludius (Prud. *perist.* 10,221-222)

(15) in illud nunc impetum facio, in quo tu uirginitatem et nuptias comparando, disertus esse uoluisti. risimus in te prouerbium, **camelum uidemus saltitantem** (Hier. *virg. Mar.* 18)

(16) omnia secunda: **saltat senex** (Serv. *Aen.* 3,279)

(17) solebant <enim saltare> in o<rc>hestra, dum <in scaena actus fa>bulae conponeren<tur, cum gestibus ob>scaenis. / Salua res <est **dum cantat> senex**". quare parasiti Apollonis in scaena dictitent, causam Verrius in lib. V, quorum prima est p littera, reddidit, quod C. Sulpicio, C. Fuluio cos., M. Calpurnio Pisonae praetore urb. faciente ludos, subito ad arma exierint, nuntiatio aduentus hostium, uictoresque in theatrum redierint solliciti, ne intermissi religionem adferrent, †instaurati qui† essent: inuentum esse ibi C. Pomponium, libertinum mimum magno natu, **qui ad tibicinem saltaret**. Itaque gaudio non interruptae religionis editam uocem nunc quoque celebrari. At in hoc libro refert Sinni Capitonis verba, quibus eos ludos Apollinares Claudio et Fuluio cos. factos dicit ex libris Sibyllinis et uaticinio Marci uatis institutos, nec nominatur ullus Pomponius. Ridiculeque de ipsa appellatione parasitorum Apollinis hic causam reddit, cum in eo praeterisset. Ait enim ita appellari, quod C. Volumnius, qui **ad tibicinem saltarit**, secundarum partium fuerit, qui fere omnibus mimis parasitus inducatur (Fest. p. 326)

(18) saltabat autem nonnumquam etiam noctu; et quondam tres consulares secunda uigilia in Palatium accitos multaue et extrema metuentis super pulpitum conlocauit, deinde repente magno tibiarum et scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prosiluit ac **desaltato cantico** abiit (Suet. *Cal.* 54,2)

(19) daturin estis aurum? **exultat** planipes (Atta *com.* 1)

(20) uestibulum ante ipsum primoque in limine Pyrrhus / **exsultat** telis et luce
coruscus aena (Verg. *Aen.* 2,469-470)

(21) exclamat, 'mecum mea uota feruntur!' / **exsultatque** et uix animo sua
gaudia differt / barbarus et nusquam lumen detorquet ab illa, / non aliter quam
cum pedibus praedator obuncis / deposuit nido leporem Iouis ales in alto (Ov.
met. 6,513-517)

(22) sed quamquam dolor animi, innata libertas, prompta excellensque uirtus
fortissimum uirum hortabatur ui uim, oblatam praesertim saepius, ut frangeret et
refutaret, tanta moderatio fuit hominis, tantum consilium, ut contineret dolorem
neque eadem se re ulcisceretur qua esset lacessitus, sed illum tot iam in funeri-
bus rei publicae **exsultantem** ac **tripudiantem** legum, si posset, laqueis con-
stringeret (Cic. *Sest.* 88)

(23) quo gaudio elatus non temperauit, quin paucos post dies frequenti curia
iactaret, inuitis et gementibus aduersaris adeptum se quae concupisset, proinde
ex eo **insultaturum** omnium capitibus (Suet. *Iul.* 22,2)

(24) exagitet nostros Manis, sectetur et umbras, / **insultetque** rogis, calcet et
ossa mea! (Prop. 2,8,17)

(25) quam ob rem ne liceret defunctorum] inludere adque **insultare** reliquiis
praedium pro / [sepultura dantem destinauisse id faciendis in loco] eo sacris
certum est ministeriis adque mysteriis religiose celebrandis (CIL 06, 31982)

(26) cum sint... aliae in agendo, quarum in hoc finis est et ipso actu perficitur
nihilque post actum operis relinquit, quae *πρακτική* dicitur, qualis **saltatio** est;
aliae in effectum, ... (Quint. *inst.* 2,18,1)

(27) atque ego satis mirari non possum, quid ita dicendi cupidi seligant orato-
rem, cuius imitentur eloquentiam, mensurarum et numerorum modum rimantes
placitae disciplinae consecretur magistrum, uocis et cantus modulatorem nec
minus corporis gesticulatorem scrupulosissime requirant **saltationis ac musicae
rationis studiosi...** (Colum 1,pr,4)

(28) pro di immortales, quot ego uoluptates fero, quot risiones, quot iocos, quot saua, **saltationes**, blanditias, prothymias (Plaut. *Stich.* 659)

(29) thiasos **saltationes**, choreas Liberi, id est Liberalia (Serv. *ecl.* 5,30)

(30) **saltationem armatam** Curetes docuere, pyrrichen Pyrrus, utramque in Creta (Plin. *nat.* 7,204)

(31) et plane interpellauit **saltationis** libidinem actuarius, qui tamquam urbis acta recitauit (Petron. 53,2)

(32) quippe non manus solum sed nutus etiam declarant nostram uoluntatem, et in mutis pro sermone sunt, et **saltatio** frequenter sine uoce intellegitur atque adficit, et ex uultu ingressuque perspicitur habitus animorum (Quint. *inst.* 11,3,66)

(33) nam Lacedaemonios quidem etiam **saltationem quandam** tamquam ad bella quoque utilem habuisse inter exercitationes accepimus (Quint. *inst.* 1,11,18)

(34) Titius consecutus, homo loquax sane et satis acutus sed tam solutus et mollis in gestu, ut **saltatio quaedam** nasceretur, cui saltationi Titius nomen esset (Cic. *Brut.* 225)

(35) ... docilitas tanta est, ut uniuersus Sybaritani exercitus equitatus ad symphoniae cantum **saltatione quadam** moueri solitus inueniatur (Plin. *nat.* 8,157)

(36) isti enim infelices et miseri, qui **ballationes et saltationes** ante ipsas basilicas sanctorum exercere nec metuunt nec erubescunt (Caes. Arel. *serm.* 13,4)

(37) cuius ut accensae Dryades candore puellae / miratae solitos destituere **choros** / prolapsam et leuiter facili traxere liquore, / tum sonitum rapto corpore fecit Hylas (Prop. 1,20,45-48)

(38) desine et Aeschyleo componere uerba coturno, / desine, et ad mollis membra resoluere **choros** (Prop. 2,34,41-42)

(39) quase **in choro** ludens datatim dat se et communem facit (Naev. *trag.* 75)

(40) simul haec comitibus Attis cecinit, notha mulier, / thiasus repente linguis
trepidantibus ululat, / leue tympanum remugit, caua cymbala recrepat, / uiri-
dem **citus** adit Idam properante pede **chorus** (Catull. 63,27-30)

(41) at Musae comites et carmina cara legenti, / nec defessa **choris** Calliopea
meis (Prop. 3,2,15-16)

(42) non tibi sunt tristes curae nec luctus, Osiri, / sed **chorus** et cantus et leuis
aptus amor, / sed uarii flores et frons redimita corymbis, / fusa sed ad teneros
lutea palla pedes / et Tyriae uestes et dulcis tibia cantu / et leuis occultis conscia
cista sacris (Tib. 1,7,43-48)

(43) hoc **circumsaltante choro** temulentus adulter / inuenit expositum secre-
ti in litoris acta / corporis egregii scortum, quod perfidus illic / liquerat incesto
iuuenis satiatus amore (Prud. c. *Symm.* 1,135-138)

(44) agricola et minio subfusus, Bacche, rubenti / Primus inexperta **duxit** ab
arte **choros** (Tib. 2,1,55-56)

(45) exigis ut Priamus natorum a funere ludat, / et Niobe festos **ducat** ut orba
choros (Ov. *trist.* 5,12,7-8)

(46) qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / **exercet** Diana **choros**, quam
mille secutae / hinc atque hinc glomerantur Oreades (Verg. *Aen.* 1,498-499)

(47) credite mihi: **cordacem** nemo melius **ducit** (Petron. 52,8)

(48) quoque minus spretae factum mirere Dianae, / naides hae fuerant, quae
cum bis quinque iuuenos / mactassent rurisque deos ad sacra uocassent, / **in-**
memores nostri festas duxere choreas (Ov. *met.* 8,579-582)

(49) lusus est natus ab eo fune, quo introductus equus durius in Troiam est
cum conexis manibus fune **chorum ducunt saltantes**

(50) **choreae** a choro dictae, quod iunctis manibus saltetur (Schol. Hor. *carm.*
1,9,16)

(51) pars in gramineis exercent membra palaestris, / contendunt ludo et fulua
luctantur harena; / pars pedibus plaudunt **choreas** et carmina dicunt (Verg. *Aen.*
6,642-644)

(52) Pelopia autem **cum choreas duceret** lapsa, uestem ex cruore pecudis in-
quinavit; quae dum ad flumen exit sanguinem abluere, tunicam maculatam de-
ponit. capite obducto Thyestes e luco prosiluit (Hyg. *fab.* 88,4)

(53) inde coronatas ubi ture piaueris aras, / luxerit et tota flamma secunda
domo, / sit mensae ratio, noxque inter pocula currat, / et crocino nares murreus
ungat onyx. / **tibia continuis succumbat rauca choreis**, / et sint nequitiae lib-
era uerba tuae, / dulciaque ingratos adimant conuiuia somnos (Prop. 3,10,19-
25)

(54) immatura quies quos abstulit hic siti sunt tres / mater cum paruis pigno-
ribus geminis / Pollia Saturnina parens triginta per annos / uixit et enituit docta
sonare mele / octo puer Titius proles cito rapta Philippus et fratri tenero kerior
una soror / Aelia Saturnina abiit uno insuper anno / nec saltus uitam protulit aut
choreae (CLE 01282)

(55) ut enim histrioni actio, **saltatori motus non quiuis**, sed certus quidam
est datus, sic uita agenda est certo genere quodam, non quolibet (Cic. *fin.* 3,24)

(56) minimeque artes eae probandae, **quae ministrae sunt uoluptatum** ‘ce-
tarii, lanii, coqui, fartores, piscatores’, ut ait Terentius. Adde huc, si placet, un-
guentarios, **saltatores, totumque ludum talarium** (Cic. *off.* 1,150)

(57) crede mihi, plures dominos serui comederunt quam canes. / quod si Ac-
taeon occupasset et ipse prius suos canes comedisset, / non nugas **saltatoribus**
in theatro fieret (Varr. *Men.* 513)

(58) atque ego de notis iudicibus dixi, quos minus nostis nolui nominare: **sal-
tatores, citharistas, totum denique comissionis Antonianae chorum in
tertiam decuriam iudicum scitote esse coniectum** (Cic. *Phil.* 5,15)

(59) ubi nobis haec auctoritas tam diu tanta latuit? cur in lustris et helluationibus huius calamistrati **saltatoris** tam eximia uirtus tam diu cessauit? (Cic. *p. red. in sen.* 13)

(60) cum uero id senatus frequens censuisset et omnes ordines reliqui iam ante fecissent, tu ex tenebricosa popina consul extractus cum illa **saltatrice tonsa** senatum populi Romani occasum atque interitum rei publicae lugere uetuisti (Cic. *Pis.* 18)

(61) **saltatorem** appellat L. Murenam Cato. Maledictum est, si uere obicitur, uehementis accusatoris, sin falso, maledici conuiciatoris. Qua re cum ista sis auctoritate, non debes, M. Cato, adripere maledictum ex triuio aut ex scurrarum aliquo conuicio **neque temere consulem populi Romani saltatorem uocare**, sed circumspicere quibus praeterea uitii adfectum esse necesse sit eum cui uere istud obici possit. Nemo enim fere saltat sobrius, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in conuiuio moderato atque honesto. Tempestiui conuiuii, amoeni loci, multarum deliciarum comes est extrema saltatio. Tu mihi adripis hoc quod necesse est omnium uitiorum esse postremum, relinquis illa quibus remotis hoc uitium omnino esse non potest? Nullum turpe conuiuium, non amor, non comissatio, non libido, non sumptus ostenditur, et, cum ea non reperiantur quae uoluptatis nomen habent quamquam uitiosa sunt, in quo ipsam luxuriam reperire non potes, in eo te umbram luxuriae reperturum putas? Nihil igitur in uitam L. Murenae dici potest, nihil, inquam, omnino, iudices (Cic. *Mur.* 13)

(62) sed et aliorum generum artes studiosissime et diuersissimas exercuit. Thraex et auriga, idem **cantor** atque **saltator**, battuebat pugnatoriis armis, auri gabat extracto plurifariam circo; **canendi** ac **saltandi** uoluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret quo minus **et tragoedo pronuntianti concineret et gestum histrionis quasi laudans uel corrigens palam effingeret** (Suet. *Cal.* 54,1)

(63) abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad uerba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit (Quint. *inst.* 11,3,89)

(64) ad praefecturam praetorii **saltatorem, qui histrionicam Romae fecerat**, adsciuit, praefectum uigilum Cordium aurigam fecit, praefectum annonae Claudium tonsorem (Hist. Aug. *Heliog.* 12,1)

(65)]us Teren[tia] / M(arci) l(iberta) Pr(imigenia?) [] / [s]**altatrix I**] / [a]**nn(os) XXII** ex qu[a dolore] / [nullum] tuli / (CIL 06, 10144)

(66) [Lau]datus populo solitus mandata referre / [adl]ectus scaenae parasitus Apollinis idem / [**quar**]**tarum in mimis saltantibus utilis actor** (CLE 00411)

(67) docta, erodita paene Musarum manu, / quae modo nobilium ludos deco-
raui choro / et Graeca in scaena **prima** populo **apparui**, / en hoc in tumulto cin-
erem nostri corporis / infistae Parcae deposierunt carmine (CLE 00055)

(68) ibi sacerdotes clusi succinti libellis acceptis carmen descendentes **tripodauerunt** in uerba haec (CIL 06, 02104)

(69) post **tripodationem** deinde signo dato publici introierunt et libellos receperunt (CIL 06, 02104)

(70) laetum in Parnaso inter pinos **tripudiantem** in circulis / ludere
atque taedis fulgere (Acc. *trag.* 250)

(71) illic bis pueri die / numen cum teneris uirginibus tuum / laudantes **pede candido** / in morem Salium **ter quatient humum** (Hor. *carm.* 4,1,27-28)

(72) ludit herboso pecus omne campo, / cum tibi nonae redeunt Decembres;
/ festus in pratis uacat otioso / cum boue pagus; / inter audacis lupus errat ag-
nos, / spargit agrestis tibi silua frondes, / gaudet inuisam **pepulis**se fossor / **ter pede terram** (Hor. *carm.* 3,18,13-16)

(73) dumque, rudem praebente modum tibicine Tusco, / Ludius aequatam **ter pede pulsat humum**, / in medio plausu (plausus tunc arte carebant) / rex popu-
lo praedae signa petita dedit (Ov. *ars* 1,111-114)

(74) sed quia, cum pascuntur, necesse est aliquid ex ore cadere et terram pauire (terripaium primo, post terripudium dictum est; hoc quidem iam **tripudium**

dicitur) – cum igitur offacecidit ex ore pulli, tum auspicanti **tripudium solistimum** nuntiatur (Cic. *div.* 2,72)

(75) sollistimum, Ap. Pulcher in Auguralis disciplinae lib. I. ait esse tripudium, quod †aut† excidit ex eo, quod illa fert: saxumue solidum, aut arbos uiuiradix ruit, quae nec prae uitio †humani† caedanturue iacianturue, pellanturue (Fest. p. 298)

(76) dicitur etiam ideo a nouo marito nuces spargi debere, quod proiectae in terram **tripudium solistimum** faciant, quod auspicium ad rem ordiendam optimum est: uel ideo a pueris aspergendas nuces cum strepitu et conuicio flagitari, ne quid noua nupta audiat aduersum, quo dies nuptiarum dirimatur (Serv. *Auct. ecl.* 8,29)

(77) tripudium ... <au->spiciis in **exultatione** tripudiat ... **a terra pauienda sunt dicta** (Fest. p. 498)

(78) deinde undique diuersis itineribus cum in castra se recepissent, adeo repente decessit animis pauor ut non ad munimenta modo defendenda satis animorum esset sed etiam ad lacessendum proelio hostem. erumpunt igitur agmine e castris, **tripudiantes more suo**, repentinaque eorum audacia terrorem hosti paulo ante ultro lacessenti incussit (Liv. 23,26,8-10)

(79) et Scipio triumphale illud ac militare corpus mouebat ad numeros, non molliter se infringens, ut nunc mos est etiam incessu ipso ultra muliebrem molli-tiam fluentibus, sed ut antiqui illi uiri solebant inter lusum ac festa tempora **uir-ilem in modum tripudiare**, non facturi detrimentum, etiam si ab hostibus suis spectarentur (Sen. *dial.* 9,17,4)

(80) Salios item duodecim Marti Gradiuo legit, tunicaeque pictae insigne de-dit et super tunicam aeneum pectori tegumen; caelestiaque arma, quae ancilia appellantur, ferre ac per urbem ire canentes carmina **cum tripudiis sollem-nique saltatu** iussit (Liv. 1,20,4)

(81) Salii sunt, **qui tripudiantes aras circumibant**. saltabant autem ritu ueteri armati post uictoriam Tiburtinorum de Volscis (Serv. *Auct. Aen.* 8,285)

(82) stat per successores Pyladis et Bathylli domus; harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Priuatum urbe tota sonat pulpitem; in hoc uiri, in hoc feminae **tripudiant**; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus mollius (Sen. *nat.* 7,32,3)

(83) nos ut tristiores ad tam uiles accessimus cibos, 'suadeo' inquit Trimalchio 'cenemus; hoc est ius cenae'. haec ut dixit, ad symphoniam quattuor **tripudiantes** procurrerunt superioremque partem repositorii abstulerunt (Petron. 36,1-2)

(84) copa Surisca, caput Graeca redimita mitella, / crispum sub crotalo docta **mouere latus** (Copa 1-2)

(85) 'si bene me noui, non Viscum plaris amicum, / non Varium facies; nam quis me scribere plaris / aut citius possit uersus? quis **membra mouere** / mollius? inuideat quod et erenes, ego canto (Hor. *sat.* 1,9,22-25)

(86) quis dubitet, quin scire uelim saltare puellam, / ut **moueat** posito **brachia** iussa mero? (Ov. *ars.* 3,349-350)

(87) bellus homo est, flexos qui digerit ordine crines, / balsama qui semper, cinnama semper olet; / cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat, / qui **mouet** in uarios **brachia** uolsa modos (Mart. 3,63,3-6)

(88) effutire leuis indigna tragoedia uersus, / ut festis matrona **moueri iussa** diebus, / intererit Satyris paulum pudibunda proteruis (Hor. *ars.* 231-233)

(89) quid ego nunc referam, iudices, ludorum genera, saltationes, et illud decoris certamen, praetorne **se mollis moueret** an meretrix? (Sen. *contr.* 9,2,8)

(90) ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui / nunc **Satyrum**, nunc **agrestem Cyclopa mouetur** (Hor. *epist.* 2,2,124-125)

(91) haec miscere nefas nec, cum sis cetera fossor, / tris **tantum** ad numeros **Satyrum moueare** Bathylli (Pers. 5,122-123)

(92) **motus** doceri gaudet **Ionicos** / matura uirgo et fingitur artibus / iam nunc et incestos amores / de tenero meditatur ungui. Significat per id **molliores**

saltatus puellas discere et **turpes** et **libidinosos motus** rerum ueneriarum
(Porph. *Hor. carm.* 3,6,21-22)

(93) uerum, ut est mos hominum paruula initia pertinaci studio prosequendi,
uenerabilibus erga deos uerbis iuuentus **rudi atque inconposito motu corporum**
iocabunda gestus adiecit, eaque res ludium ex Etruria arcessendi causam
dedit (Val. Max. 2,4,4)

(94) siue chelyn complexa quatit, seu uoce paterna / discendum Musis sonat
et mea carmina flectit, / **candida** seu **molli diducit brachia motu**, / ingenium
probitas artemque modestia uincit (Stat. *silv.* 3,5,64-67)

(95) ...neque ante / falcem maturis quisquam supponat aristis / quam Cereri
torta redimitus tempora quercu / **det motus incompósitos** et carmina dicat
(Verg. *georg.* 1,347-350)

(96) sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria
acciti, ad tibicinis modos saltantes, **haud indecoros motus more Tusco dabant**
(Liv. 7,2,5)

(97) redantruare dicitur in Saliorum exultationibus: 'cum praesul amptruauit',
quod est, **motus edidit**, ei referuntur inuicem idem motus. Lucilius: 'praesul ut
amptruet inde, ut uulgius redamptruet inde' (Fest. p. 270-273)

(98) ...neque ante falcem maturis quisquam supponat aristis quam Cereri torta
redimitus tempora quercu det motus incompósitos et carmina dicat. **Motus in-**
compositos id est **saltationem** aptam religioni, **nec ex ulla arte uenientem**
(Serv. *georg.* 1,350)

(99) tympana tenta tonant palmis et cymbala circum / concaua, raucisonoque
minantur cornua cantu, / et Phrygio stimulat numero caua tibia mentis, / tela-
que praeportant, uiolenti signa furoris, / ingratos animos atque impia pectora
uolgi / contrerrere metu quae possint numine diuae. / ergo cum primum magnas
inuenta per urbis / munificat tacita mortalis muta salute, / aere atque argento
sternunt iter omne uiarum / largifica stipe ditantes ninguntque rosarum / flori-
bus umbrantes matrem comitumque cateruam. / hic armata manus, Curetas

nomine Grai / quos memorant, Phrygias inter si forte cateruas / **ludunt** in numerumque exultant sanguine laeti / terrificas capitum quatientes numine cristas, / Dictaeos referunt Curetas, qui Iouis illum / uagitum in Creta quondam occultasse feruntur, / cum pueri circum puerum pernice chorea / [armat et in numerum pernice chorea] / armati in numerum pulsarent aeribus aera, / ne Saturnus eum malis mandaret adeptus / aeternumque daret matri sub pectore uolnus (Lucr. 2,618-639)

(100) edere lasciuos ad Baetica crumata gestus / et **Gaditanis ludere** docta **modis**, / tendere quae tremulum Pelian Hecubaeque maritum / posset ad Hecoreos sollicitare rogos, / urit et excruciat dominum Telethusa priorem / uendidit ancillam, nunc redimit dominam (Mart. 6,71,1-6)

(101) haec si dis immortalibus obliuionem adferunt simultatum, si ex comoediis, Atellanis, mimis ducunt laetissimas uoluptates, quid moramini, quid cessatis, quin et ipsos dicatis deos **ludere** lasciuire **saltare**, obscenas conpingere cantiones et **clunibus fluctuare crispatis**? (Arnob. *nat.* 7,33,7)

(102) tum uero **in numerum** faunosque ferasque uideres **ludere** in numerum ludere: **id est saltare ad modum rhythmici et cantilenae** [uel ad certam modulationem] (Serv. *eccl.* 6,27)

(103) dum **haec fabula** inter amantes **luditur**, deuersitor cum parte cenulae interuenit, contemplatusque foedissimam uolutationem iacentium 'rogo' inquit 'ebrii estis an fugitiui an utrumque? (Petron. 95,1)

(104) ... carpenta cum mimis et omni genere histrionum, pugilles flacculis, non ueritate pugillantes. **Cyclopea** etiam **luserunt** omnes apenarii, ita ut miranda quaedam et stupenda monstrarent. omnes uiae ludis strepituque et plausibus personabant (Hist. Aug. *Gall.* 8,3-4)

(105) cum primum istorum conduxit mensa choragum, / sexque deos uidit Mallia sexque deas, / **impia** dum **Phoebi** Caesar **mendacia ludit**, / dum noua diuorum cenat adulteria (Suet. *Aug.* 70,1)

(106) an **si ludius constitit**, aut tibicen repente conticuit, ... **ludi sunt non rite facti**, eaque errata expiantur, et mentes deorum immortalium ludorum instauratione placantur (Cic. *har. resp.* 23)

(107) sed etsi Varro **ludios a ludo**, id est a lusu, interpretatur, **sicut et lupercos ludios appellabant**, quod ludendo discurrant, tamen eum **lusum** iuuenum et diebus festis et templis et religionibus reputat (Tert. *spect.* 5)

(108) Theodotum / Compeiles . . qui aras Compitalibus / sedens in cella circumtectus tegetibus / **Lares ludentis** peni pinxit bubulo (Naev. *com.* 99-105)

(109) *Armilustrium* ab eo quod in armilustrio armati sacra faciunt, nisi locus potius dictus ab his; sed quod de his prius, id ab ludendo aut lustris, id est **quod circumibant ludentes ancilibus armati** (Varr. *ling.* 6,22)

(110) ac super quadrigarum certamina **troiae lusum** exhibuit et Africanas, conficiente turma equitum praetorianorum, ducibus tribunis ipsoque praefecto (Suet. *Claud.* 21,3)

(111) ibi aurum, uestes, argentum ulnis refertis, / **ballatur** ibi, dein cantatur pro psalmis amoris (Comm. *Instr.* 1,34)

(112) D(is) M(anibus) / T(ito) Flauio C[h]r[y]sopa[edi] / sodales **ballatore[s]** / Cybelae bene me/renti fecerunt (CIL 06, 02265)

(113) quis est qui contestari non possit, ut nec alio tempore, nec in sanctorum solemnitatiibus se ullus inebriet, nec sacrilego more cantica turpia proferre, **uel ballare, uel diabolico more saltare** praesumat? (Caes. Arel. *serm.* 1,12)

(114) sunt et alii, qui pro hoc solo desiderant ad natalicia martyrum conuenire, ut inebriando, **ballando**, uerba turpia decantando, **choros ducendo et diabolico more saltando**, et se subuertant, et alios perdant (Caes. Arel. *serm.* 55,2)

(115) inpune tantas, furcifer, / strophas cauillo mimico / te nexuisse existimas, / dum scurra **saltas fabulam**? (Prud. *perist.* 2,317-320)

(116) et hoc et insequenti anno C. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consulibus pestilentia fuit. eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum ex-

poscendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit; et cum uis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina leuaretur, uictis superstitione animis ludi quoque scaenici – noua res bellicoso populo, nam circi modo spectaculum fuerat – inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur; ceterum parua quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu **ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. imitari deinde eos iuuentus**, simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, **coepere; nec absoni a uoce motus erant.** accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. uernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo ludio uocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed **impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant** (Liv. 7,2,1-7)

(117) itaque placandi caelestis numinis gratia conpositis carminibus uacuas aures praebuit ad id tempus circensi spectaculo contenta, quod primus Romulus raptis uirginibus Sabinis Consualium nomine celebrauit. Verum, ut est mos hominum paruula initia pertinaci studio prosequendi, uenerabilibus erga deos uerbis **iuuentus rudi atque inconposito motu corporum iocabunda gestus adiecit, eaque res ludium ex Etruria arcessendi causam dedit.** cuius decora pernicitas uetusto ex more Curetum Lydorumque, a quibus Tusci originem traxerunt, nouitate grata Romanorum oculos permulsit, et quia ludius apud eos hister appellabatur, scaenico nomen histrionis inditum est (Val. Max. 2,4,3-4)

(118) καὶ γὰρ ἄλλο τι προσενενόησα, ὅτι οὐδὲν ἀργὸν τοῦ σώματος ἐν τῇ ὀρχήσει ἦν, ἀλλ' ἅμα καὶ τράχηλος καὶ σκέλη καὶ χεῖρες ἐγυμνάζοντο, ὥσπερ χρὴ ὀρχεῖσθαι τὸν μέλλοντα εὐφορώτερον τὸ σῶμα ἔξειν. καὶ ἐγὼ μὲν, ἔφη, πάνυ ἂν ἡδέως, ὦ Συρακόσιε, μάθοιμι τὰ σχήματα παρὰ σοῦ. καὶ ὅς, Τί οὖν χρῆσι αὐτοῖς; ἔφη. Ὅρχησομαι νῆ Δία. ἐνταῦθα δὴ ἐγέλασαν ἅπαντες. καὶ ὁ Σωκράτης μάλα ἐσπουδακότη τῷ προσώπῳ, Γελᾶτε, ἔφη, ἐπ' ἐμοί; πότερον ἐπὶ τούτῳ εἰ βούλομαι γυμναζόμενος μᾶλλον ὑγιαίνειν ἢ εἰ ἥδιον ἐσθίειν καὶ καθεύδειν ἢ εἰ τοιούτων γυμνασίων ἐπιθυμῶ, μὴ ὥσπερ οἱ δολιχοδρόμοι τὰ σκέλη μὲν παχύνονται, τοὺς ὤμους δὲ λεπτύνονται, μὴδ' ὥσπερ οἱ πύκται τοὺς μὲν ὤμους παχύνονται, τὰ δὲ

σκέλη λεπτύνονται, ἀλλὰ παντὶ διαπονῶν τῷ σώματι πᾶν ἰσόρροπον ποιεῖν; (X. *Smp.* 2,16-17)

(119) ἡ δὲ αὖ που παρ' ἡμῖν κόρη καὶ δέσποινα, εὐφρανθεῖσα τῇ τῆς χορείας παιδιᾷ, κεναῖς χερσὶν οὐκ ᾤθηθ' ἀθύρειν, πανοπλία δὲ παντελεῖ κοσμηθεῖσα, οὕτω τὴν ὄρχησιν διαπεραίνειν· ἃ δὲ πάντως μιμεῖσθαι πρέπον ἂν εἴη κόρους τε ἅμα καὶ κόρας, τὴν τῆς θεοῦ χάριν τιμῶντας, πολέμου τ' ἐν χρειᾷ καὶ ἐορτῶν ἕνεκα (Pl. *Lg.* 796b-c)

(120) {ΑΘ.} ... ἡμεῖς δὲ ὀρχήσεώς τε πέρι καὶ ὅλης τῆς περὶ τὸ σῶμα γυμναστικῆς πρὸς τοῖς ἔμπροσθεν εἰρημένοις ἀποδῶμεν· καθάπερ μουσικῆς τὸ διδασκαλικὸν ὑπόλοιπον ὃν ἀπέδομεν, ὡσαύτως ποιῶμεν καὶ γυμναστικῆς. τοὺς γὰρ παῖδας τε καὶ τὰς παῖδας ὀρχεῖσθαι δὴ δεῖ καὶ γυμνάζεσθαι μανθάνειν· ἢ γάρ; {ΚΛ.} Ναί. {ΑΘ.} Τοῖς μὲν τοίνυν παισὶν ὀρχησताί, ταῖς δὲ ὀρχηστρίδες ἂν εἶεν πρὸς τὸ διαπονεῖν οὐκ ἀνεπιτηδειότερον (Pl. *Lg.* 813b)

(121) αἱ δὲ ποδὶ πλήσσουσι χορίτιδες ἀσφαλὲς οὐδας. / δὴ τότε καὶ στεφάνοισι βαρύνεται ἱρὸν ἄγαλμα / Κύπριδος ἀρχαίης ἀριήκοον, ἣν ποτε Θησεύς / εἶσατο, σὺν παιδεσσὶν ὅτε Κρήτηθεν ἀνέπλει Κύπριδος ἀρχαίης ἀριήκοον, ἣν ποτε Θησεύς / οἱ χαλεπὸν μύκημα καὶ ἄγριον υἷα φυγόντες / Πασιφάης καὶ γναμπτὸν ἕδος σκολιοῦ λαβυρίνθου, / πότνια, **σὸν περὶ βωμὸν ἐγειρομένου κιθαρῖσμοῦ / κύκλιον ὠρχήσαντο**, χοροῦ δ' ἡγήσατο Θησεύς (Call. *Del.* 306-313)

(122) nobilium uero filios et, quod dictu nefas est, filias quoque uirgines inter studiosa numerasse saltandi meditationem testis est Scipio Africanus Aemilianus, qui in oratione contra legem iudiciariam Tib. Gracchi sic ait: docentur praestigias inhonestas, cum cinaedulis et sambuca psalterioque **eunt in ludum histrionum**, discunt cantare, quae maiores nostri ingenuis probro ducier uoluerunt: **eunt, inquam, in ludum saltatorium** inter cinaedos uirgines puerique ingenui. Haec cum mihi quisquam narrabat, non poteram animum inducere ea liberos suos homines nobiles docere: sed cum ductus sum **in ludum saltatorium**, plus medius fidius in eo ludo uidi pueris uirginibusque quinquaginta, in his unum –quod me rei publicae maxime miseritum est- puerum bullatum, petitoris filium non minorem annis duodecim, cum crotalis saltare quam saltationem impudicus seruulus honeste saltare non posset. Vides quem ad modum

ingemuerit Africanus, quod uidisset cum crotalis saltantem filium petitoris...
(Macr. *Sat.* 3,14,6-7)

(123) hic Crassus "hoc tibi" inquit "Catule, primum persuadeas uelim, me non multo secus facere, cum de oratore disputem, ac facerem, si esset mihi de histrione dicendum. Negarem enim posse eum satis facere in gestu, **nisi palaestram, nisi saltare didicisset** (Cic. *de orat.* 3,83)

(124) I[ul]ia Nemesis / [] saltatrix / [u(ixit)] ann(os) VIII (CIL 06, 10143)

(125) postremo ad id indignitatis est uentum, ut cum peregrini ob formidatam haut ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe praecipites, sectatoribus disciplinarum liberalium inpendio paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur minimarum adseclae ueri, quique id simularunt ad tempus, **et tria milia saltatricum** ne interpellata quidem **cum choris totidemque** remanerent **magistris** (Amm. 14,6,19)

(126) παραλαβὼν δὲ αὐτὸν ὁ παιδοτρίβης εἰς πλείους καὶ θαυμασιωτέρας καμπὰς ἢ τὸν παλαιστήν περιάξει ἐπὶ τὴν κεφαλὴν ἀνάγων ὑπὲρ τῶν νώτων τῷ πόδε καὶ πρὸς γε ἔτι προκύπτειν τοῦ προσώπου καταναγκάζων, ὥστε τὰς πτέρνας τοῖς ἀγκῶσι πελάζειν. ἐπειδὰν δὲ ἐργάσῃται τὸ σῶμα κύκλον, ὥσπερ τινὰ λόγον, κινεῖ πρὸς δρόμον οἷα τροχόν, τὸ δὲ θεῖ. καὶ τοῖς μέλεσιν ὁ δρόμος οὐ γίνεται βλάβη. πάλαι γὰρ δὴ πεπαίδευται τούτων ἕκαστον ὑγρὸν εἶναι μικροῦ διοικίζοντος ἀπ' ἀλλήλων τοῦ παιδοτρίβου τὰ μέλη καὶ τὰς συμβολὰς τηροῦντός τε αὐτοῖς ὁμοῦ καὶ διυστάντος, ὥστε καὶ χεῖρας καὶ πόδας ὅποι τις ἂν ἄγῃ τοῦ λοιποῦ σώματος ἀκολουθεῖν, ὥσπερ, οἶμαι, κηροῦ φύσιν (Lib. *or.* 64,104)

(127) cum in Herculem furem prodisset et nonnullis incessum histrioni conuenientem non seruare uideretur, deposita persona ridentes increpuit: Μωροὶ, μαινόμενον ὀρχοῦμαι. Hac fabula et sagittas iecit in populum. Eandem personam cum iussu Augusti in triclinio ageret, et intendit arcum et spicula inmisit. Nec indignatus est Caesar eodem se loco Pyladi quo populum Romanum fuisse (Macr. *Sat.* 2,7,16-17)

(128) Salii autem sacerdotes Martis hodieque tripudiare in sacrificiis Martis dicuntur, unde etiam **Salii a saliendo, id est saltando dicti** (Porph. *Hor. carm.* 1,36,12)

(129) sunt exercitationes et faciles et breues, quae corpus et sine mora lassent et tempori parcant, cuius praecipua ratio habenda est: cursus et cum aliquo pondere manus motae **et saltus uel ille, qui corpus in altum leuat, uel ille, qui in longum mittit, uel ille, ut ita dicam, saliaris** aut, ut contumeliosius dicam, fullonius (Sen. *epist.* 15,4)

(130) tot igitur annos uersatus in foro sine suspicione, sine infamia studuit Catilinae iterum petenti. Quem ergo ad finem putas custodiendam illam aetatem fuisse? nobis quidem olim annus erat unus ad cohibendum brachium toga constitutus, et ut **exercitatione ludoque campestri** tunicati uteremur (Cic. *Cael.* 11)

(131) hi pueri tam lepidi ac delicati non solum amare et amari neque **saltare et cantare** sed etiam sicas uibrare et spargere uenena **didicerunt**. Qui nisi exeunt, nisi pereunt, etiam si Catilina perierit, scitote hoc in re publica seminarium Catilinarum futurum. uerum tamen quid sibi isti miseri uolunt? num suas secum mulierculas sunt in castra ducturi? Quem ad modum autem illis carere poterunt, his praesertim iam noctibus? Quo autem pacto illi Appenninum atque illas pruinas ac niuis perferent? nisi idcirco se facilius hiemem toleraturos putant, quod **nudi in conuiuuiis saltare didicerunt** (Cic. *Catil.* 2,23)

(132) taceo quod matronae etiam saltationem non inhonestam putabant, sed inter probas quoque **earum erat saltandi cura** dum modo non curiosa usque ad artis perfectionem. Quid enim ait Sallustius: **‘psallere saltare elegantius quam necesse est probae’**? adeo et ipse Semproniam reprehendit non quod saltare, sed quod optime scierit (Macr. *Sat.* 3,14,5)

(133) subinde matre etiam relegata paene inops atque egens apud amitam Lepidam nutritus est **sub duobus paedagogis saltatore atque tonsore** (Suet. *Nero* 6,3)

(134) sed nomen est idem iis a quibus gestus motusque formantur, ut recta sint brachia, ne indoctae, rusticae manus, ne status indecorus, ne qua in profer-

endis pedibus inscitia, ne caput oculique ab alia corporis inclinatione dissideant. Nam neque haec esse in parte pronuntiationis negauerit quisquam neque ipsam pronuntiationem ab oratore secernet et certe quod facere oporteat non indigendum est discere, cum praesertim **haec chironomia, quae est (ut nomine ipso declaratur) lex gestus, et ab illis temporibus heroicis orta sit** et a summis Graeciae uiris atque ipso etiam Socrate probata, a Platone quoque in parte ciuiliū posita uirtutum, et a Chrysippo in praeceptis de liberorum educatione compositis non omitta. Nam Lacedaemonios quidem etiam saltationem quandam tamquam ad bella quoque utilem habuisse inter exercitationes accepimus. Neque id ueteribus Romanis dedecori fuit: argumentum est sacerdotum nomine ac religione durans ad hoc tempus saltatio et illa in tertio Ciceronis de Oratore libro uerba Crassi, quibus praecipit ut orator utatur '**laterum inclinatione forti ac uirili, non a scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra**'. Cuius disciplinae usus in nostram usque aetatem sine reprehensione descendit. **A me tamen nec ultra puerilis annos retinebitur nec in his ipsis diu.** Neque enim gestum oratoris componi **ad similitudinem saltationis** uolo, **sed subesse aliquid ex hac exercitatione puerili**, unde nos non id agentis furtim **decor ille** discentibus traditus prosequatur (Quint. *inst.* 1,11,16-19)

(135) ipse **nescio, quid illo legente interim faciam**, sedeam defixus et mutus et similis otioso an, ut quidam, **quae pronuntiabit, murmure oculis manu prosequar.** Sed **puto me non minus male saltare quam legere.** Iterum dicam, explica aestum meum uereque rescribe, num sit melius pessime legere quam ista uel non facere uel facere. Vale (Plin. *epist.* 9,34,2)

(136) quis dubitet, **quin scire uelim saltare puellam**, / ut moueat **posito** brachia iussa **mero**? Artifices lateris, scenae spectacula, amantur: / tantum mobilitas illa decoris habet (Ov. *ars.* 3,349-352)

(137) quantum quod **posito** formose **salat Iaccho**, / **egit** ut euhantis dux Ariadna choros (Prop. 2,3,17-18)

(138) haec quia dulce canit flectitque facillima uocem, / oscula cantanti rapta dedisse uelim; / haec querulas habili percurrit pollice chordas – / tam doctas quis non possit amare manus? / **illa placet gestu numerosaque brachia ducit**

/ **et tenerum molli torquet ab arte latus** – /ut taceam de me, qui causa tangor
ab omni, / illic Hippolytum pone, Priapus erit! (Ov. *am.* 2,4,25-32)

(139) quin etiam, quacumque caret tua femina dote, / hanc moueat, blandis
usque precare sonis. / Exige uti cantet, siqua est sine uoce puella: / **fac saltet,**
nescit siqua mouere manum (Ov. *rem.* 331-334)

(140) sane ut in religionibus saltaretur, haec ratio est, quod nullam maiores
nostri partem corporis esse uoluerunt quae non sentiret religionem: nam cantus
ad animum, **saltatio ad mobilitatem pertinet corporis** (Serv. *eccl.* 5,73)

(141) tu quoniam es, mea lux, magno dimissa periclo, / **munera** Dianae **debi-**
ta redde **choros**, / redde etiam excubias diuae nunc, ante iuuencae; / uotiuas
noctes, ei mihi solue decem! (Prop. 2,28,59-62)

(142) liberatas religione mentes turbauit rursus nuntiatum Frusinone natum
esse infantem quadrimo parem nec magnitudine tam mirandum quam quod is
quoque, ut Sinuessae biennio ante, incertus mas an femina esset natus erat. id
uero haruspices ex Etruria acciti foedum ac turpe prodigium dicere: extorrem
agro Romano, procul terrae contactu, alto mergendum. uiuum in arcam condid-
ere prouectumque in mare proiece-runt. decreuere item pontifices ut uirgines ter
nouenae per urbem euntes carmen canerent. id cum in Iouis Statoris aede dis-
cerent conditum ab Liuio poeta carmen, tacta de caelo aedis in Auentino Iunonis
reginae; prodigiumque id ad matronas pertinere haruspices cum respondissent
donoque diuam placandam esse, aedilium curulium edicto in Capitolium co-
nuocatae quibus in urbe Romana intraque decimum lapidem ab urbe domicilia
essent, ipsae inter se quinque et uiginti delegerunt ad quas ex dotibus stipem
conferrent; inde donum peluis aurea facta lataque in Auentinum, pureque et
caste a matronis sacrificatum. confestim ad aliud sacrificium eidem diuae ab
decem-uiris edicta dies, cuius ordo talis fuit. ab aede Apollinis boues feminae
albae duae porta Carmentali in urbem ductae; post eas duo signa cupressea Iu-
nonis reginae portabantur; **tum septem et uiginti uirgines, longam indutae**
uestem, carmen in Iunonem reginam canentes ibant, illa tempestate forsitan
laudabile rudibus ingeniis, nunc abhorrens et inconditum si referatur; uirginum
ordinem sequebantur decemuiri coronati laurea praetextatique. a porta Iugario

uico in forum uenere; in foro pompa constitit et per manus reste data uirgines
sonum uocis pulsu pedum modulantes incesserunt (Liv. 27,37,6-15)

(143) pueros uirginesque patrimos matrim[osque **ad carmen can]endum chorosque habendos frequentes** u[t adsint ite]mque ad ea sacrificia atque ad eos ludos paran[dos diligen]ter meminerint ... **puer(i) [X]XVII quibus denuntiatum erat patrimi et matrimi et puellae totidem / carmen cecinerunt eo[dem]que modo in Capitolio** / carmen composuit Q(uintus) Hor[at]ius Flaccus (CIL 06, 00877)

(144) alii dicunt Electram non apparere ideo quod Pliades existimentur **choream ducere stellis**; sed postquam Troia sit capta et progenies eius, quae a Dardano fuerit, sit euersa, dolore permotam ab his se remouisse et in circulo, qui arcticus dicitur, constitisse, et quidam longo tempore lamentantem capillo passo uideri; itaque e facto cometen esse appellatam (Hyg. *astr.* 2,21,3)

(145) docuit nos scriptura cantare grauitur, psallere spiritaliter; docuit etiam **saltare** sapienter dicente Domino ad Ezechiel: **plaude manu et percute pede**; neque enim histrionicos fluxi corporis motus deus morum censor exigeret aut indecoros crepitus uiris plaususque femineos imperaret, ut tantum prophetam deduceret ad ludibria scaenicorum et mollia feminarum. non congruunt resurrectionis reuelata mysteria et obprobria saltationis exacta. est sane, est quidam proprius bonorum actuum factorumque plausus, cuius sonus in orbem exeat et bene gestorum resultet gloria, **est honesta saltatio, qua tripudiat animus**, et bonis corpus operibus eleuatur (Ambr. *in Luc.* 6,8)

(146) et Dauid saltabat totis uiribus ante Dominum porro Dauid erat accinctus ephod lineo. et Dauid et omnis domus Israhel ducebant arcam testamenti Domini in iubilo et in clangore bucinae. cumque intrasset arca Domini ciuitatem Dauid Michol filia Saul prospiciens per fenestram uidit regem Dauid subsilientem atque saltantem coram Domino et despexit eum in corde suo... et Dauid ut benediceret domui suae et **egressa Michol filia Saul in occursum Dauid ait quam gloriosus fuit hodie rex Israhel discoperiens se ante ancillas seruorum suorum et nudatus est quasi si nudetur unus de scurris** dixitque Dauid ad Michol ante Dominum qui elegit me potius quam patrem tuum et quam om-

nem domum eius et praecepit mihi ut essem dux super populum Domini Israhel et ludam et uilior fiam plus quam factus sum et ero humilis in oculis meis et cum ancillis de quibus locuta es gloriosior apparebo igitur Michol filiae Saul non est natus filius usque ad diem mortis suae (Vulg. II reg. 6,14-23)

(147) laudate eum in sono tubae, / laudate eum in psalterio et cithara, / laudate eum **in tympano et choro**, / laudate eum in chordis et organo, / laudate eum in cymbalis benesonantibus ... (Vulg. psalm. 150,3-5)

(148) ne tristes lac[rimas ne p]ectora tundite u[estra] / o pater et mater n[am reg]na c(a)elestia tango / non tristis erebus n[on p]allida mortis imag[o] / sed requies segura te[net] **ludoque choreas / inter felices animas et [am]oena piorum / pra[ta]** ... (CLE 02018)

(149) miremur, nobis et Baccho et Apolline dextro, / turba puellarum si mea uerba colit? / quod non Taenariis domus est mihi fulta columnis, / nec camera auratas inter eburna trabes, / nec mea Phaeacas aequant pomaria siluas, / non operosa rigat Marcius antra liquor; / **at Musae comites** et carmina cara legenti, / **nec defessa choris Calliopea meis** (Prop. 3,2,9-16)

(150) **qualis** ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta / deserit ac Delum maternam inuisit **Apollo / instauratque choros, mixtique altaria circum / Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathyrsi**; / ipse iugis Cynthi graditur mollique fluentem / fronde premit crinem fingens atque implicat auro, / tela sonant umeris: haud illo segnior ibat / **Aeneas**, tantum egregio decus enitet ore (Verg. *Aen.* 4,143-150)

(151) in quibus antra uidet, quae, multa nubila silua / et leuibus cannis latitantia semicaper Pan / nunc tenet, at quodam tenuerunt tempore nymphae. / Apulus has illa pastor regione fugatas / terruit et primo subita formidine mouit, / mox, ubi mens rediit et contempsere sequentem, / **ad numerum motis pedibus duxere choreas**; / inprobat has pastor saltuque imitatus agresti / addidit obscenis conuicia rustica dictis, / nec prius os tacuit, quam guttura condidit arbor: / arbor enim est, sucoque licet cognoscere mores. / quippe notam linguae baxis oleaster amaris / exhibet: asperitas uerborum cessit in illa (Ov. *met.* 14,514-526)

(152) uagant matronae percitatae insania. / Et nunc siluicolae ignota inuisen-
tes loca / aericepitantes melos / **agite modico gradu! iacite thyrsos
leuis!** / o Dionyse, optime / pater, uitisator, Semela genitus, euhie! / . . . ubi
sanctus Cithaeron / frondet uiridantibus fetis. / Quia neque uetustas neque mos
neque grandaeuitas / ei lanugo flora nunc demum inrigat / . . . neque sat fíngi
neque dici potest / pro mágnitate. **Laetum in Parnaso inter pinos tripudian-
tem in circulis / ludere** atque taedis fulgere (Acc. *trag.* 236-251)

(153) at parte ex alia florens uolitabat Iacchus / cum thiaso Satyrorum et Nysi-
genis Silenis, / te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore. / cui Thyades pas-
sim lymphata mente furebant / **euhoie bacchantes, euhoie capita inflectentes.** /
harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos, / pars e diuulso iactabant membra
iuuenco, / pars sese tortis serpentibus incingebant, / pars obscura cauis celebra-
bant orgia cistis, / orgia quae frustra cupiunt audire profani; / plangebant aliae
proceris tympana palmis, / aut tereti tenues tinnitus aere ciebant; / multis rauci-
sonos efflabant cornua bombos, / barbaraque horribili stridebat tibia cantu (Ca-
tull. 64,251-264)

(154) e nos Lases iuuate / e nos Lases iuuate / e nos Lases iuuate (CLE
00001)

(155) huc ades et **Genium ludis Geniumque choreis** / concelebra et multo
tempora funde mero (Tib. 1,7,49-50)

(156) haec ueniat, Natalis, auis prolemque ministret, / **ludat** et ante tuos turba
nouella pedes (Tib. 2,2,21-22)

(157) {OLYMPPIO} **age tibicen**, dum illam educunt huc nouam nuptam foras,
/ suaui cantu concelebra omnem hanc plateam hymenaeo. / hymen hymenaeae o
hymen (Plaut. *Cas.* 799-800)

(158) tum studio effusae **matres ad limina ducunt**; / at chorus aequalis, pueri
innuptaeque puellae, / **uersibus incomptis ludunt** et carmina dicunt (Auson.
6,65-67)

(159) *urbs erat hinc contra gemino circumflua ponto, / **ludus ubi et cantus taedaeque in nocte iugales** / regalique toro laetus gener; ille priorem / deserit: ultrices spectant a culmine Dirae* (Val. Fl. 5,442-445)

(160) *collis o Heliconii / cultor, Uraniae genus, / qui rapis teneram ad uirum / uirginem, o Hymenaeae Hymen, / o Hymen Hymenaeae, / cinge tempora floribus / suaue olentis amaraci, / flammeum cape, laetus huc, / huc ueni, niueo gerens / luteum pede soccum; / excitusque hilari die, / nuptialia concinens / uoce carmina tinnula, / **pelle humum pedibus**, manu / pineam quate taedam* (Catull. 61,1-15)

(161) *Apollo cantauit ad citharam, **Venus suaui musicae superingressa formonsa saltauit**, scaena sibi sic concinnata, ut Musae quidem chorum canerent, tibias inflaret Saturus, et Paniscus ad fistulam diceret. Sic rite Psyche conuenit in manum Cupidinis et nascitur illis maturo partu filia, quam Voluptatem nominamus* (Apul. *met.* 6,24)

(162) *ipsa uellet ut uenires, si deceret uirginem. / **Iam tribus choros uideres feriantis noctibus** / congreges inter cateruas ire per saltus tuos, / floreas inter coronas, myrteas inter casas* (Pervig. Ven. 40-43)

(163) *illic et cantant quicquid didicere theatris, / et iactant faciles ad sua uerba manus, / et **ducunt posito duras cratere choreas, / cultaque diffusis saltat amica comis.** / cum redeunt, titubant et sunt spectacula uolgi, / et fortunatos obuia turba uocat* (Ov. *fast.* 3,535-540)

(164) *Quinquatrus minusculae dictae Iuniae Idus ab similitudine maiorum, quod tibicines tum **feriati uagantur per urbem** et conueniunt ad Aedem Minervae* (Varr. *ling.* 6,3)

(165) *Ἐς τὸ συμπόσιον μήτε **ὄρχηστήν** μήτε κιθαριστήν αὐτοὺς ἄγειν **ἄρτι μανθάνοντα** ἐξέστω, ἢν τις ἐθέλῃ* (Luc. *Sat.* 18)

(166) *ipse ille maxime ludius, non solum spectator sed actor et acroama, qui omnia sororis embolia nouit, **qui in coetum mulierum pro psaltria adducitur,***

nec tuos ludos aspexit in illo ardenti tribunatu suo nec ullos alios nisi eos a quibus uix uiuus effugit (Cic. *Sest.* 116)

(167) nota bonae secreta deae, cum tibia lumbos / incitat et cornu pariter uinoque feruntur / **attonitae crinemque rotant ululantque Priapi / maenades.** o quantus tunc illis mentibus ardor / concubitus, quae uox saltante libidine, quantus / ille meri ueteris per crura madentia torrens! (Iuv. 6,314-319)

(168) {AMYNTAS} Ille meis pacem dat montibus: ecce per illum, / seu cantare iuuat seu **ter pede lenta ferire / gramina**, nullus obest: **licet et cantare choreis** / et cantus uiridante licet mihi condere libro, / turbida nec calamos iam surdant classica nostros (Calp. *ecl.* 4,127-131)

(169) illic assidue tauros spectabis arantis, / et uitem docta ponere falce comas; / atque ibi rara feres inculto tura sacello, / haedus ubi agrestis corruiet ante focos; / protinus **et nuda choreas imitabere sura**, / omnia ab externo sint modo tuta uiro (Prop. 2,19,11-16)

(170) hoc utinam spatiere loco, quodcumque uacabis, Cynthia! sed tibi me credere turba uetat, / cum uidet **accensis deuotam currere taedis / in nemus** et Triuiiae lumina ferre deae (Prop. 2,32,6-10)

(171) me dulcis dominae Musa Licymniae / cantus, me uoluit dicere lucidum / fulgentis oculos et bene mutuis / fidum pectus amoribus; / **quam nec ferre pedem dedecuit choris / nec certare ioco nec dare bracchia / ludentem nitidis uirginibus sacro / Dianae celebris die** (Hor. *carm.* 2,12,13-20)

(172) cui tu lacte fauos et miti dilue Baccho, / **terque nouas circum felix eat hostia fruges, / omnis quam chorus et socii** comitentur ouantes / et Cererem clamore uocent in tecta; neque ante / falcem maturis quisquam supponat aristas / quam **Cereri** torta redimitus tempora quercu / **det motus incompósitos** et carmina dicat (Verg. *georg.* 1,347-350)

(173) haec tibi semper erunt, et cum sollemnia uota / reddemus Nymphis, et **cum lustrabimus agros:** sic supra 'cum faciam uitulam pro frugibus'. 'lustrare' **hic circuire: dicit enim ambaruale sacrificium** (Serv. *Auct. ecl.* 5,75)

(174) dicitur autem **hoc sacrificium ambaruale, quod arua ambiat uictima**: hinc ipse in georgicis **terque nouas circum felix eat hostia fruges**: sicut amburbale uel amburbium dicitur sacrificium, quod urbem circuit et ambit uictima (Serv. ecl. 3,77)

(175) uos celebrem cantate deum pecorique uocate / uoce: palam pecori, clam sibi quisque uocet. / aut etiam sibi quisque palam: nam turba iocosa / obstrepit et Phrygio tibia curua sono. / **Iudite**: iam Nox iungit equos, currumque sequuntur / matris **lasciuo sidera fulua choro**, / postque uenit tacitus furuis circumdatus alis / Somnus et **incerto Somnia nigra pede** (Tib. 2,1,83-90)

(176) fratres aruales dicti qui sacra publica faciunt propterea ut fruges ferant arua: **a ferendo et aruis fratres aruales dicti**. sunt qui a fratria dixerunt (Varr. ling. 5,85,5)

(177) {MYSTES} cernis ut attrito diffusus cortice Bacchus / annua uota ferat sollemnisque imbuat aras? spirant templa mero, resonant caua tympana palmis, / Maenalides **teneras ducunt** per sacra **choreas**, / tibia laeta canit, pendet sacer hircus ab ulmo / et iam nudatis ceruicibus exuit exta (Buc. Eins. 2,15-20)

(178) nonnulli hunc Icarum Erigones patrem dixerunt, cui propter iustitiam et pietatem existimatur Liber pater uinum et uitem et uuam tradidisse, ut ostenderet hominibus quomodo sereretur, et quid ex eo nasceretur; et, cum esset natum, quomodo id uti oporteret. Qui cum seuisset uitem et diligentissime administrando floridam facile fecisset, dicitur hircus in uineam se coniecisse et, quae ibi tenerrima folia uideret, decerpisse. Quo facto, Icarum animo irato tulisse eumque interfecisse, et ex pelle eius utrem fecisse ac uento plenum praeligasse, et in medium proiecisse suosque sodales **circum eum saltare coegisse**. Itaque Eratosthenes ait: **Ἰκαρίου ποσὶ πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο** (Hyg. astr. 2,4,2)

(179) ille liquor docuit uoces inflectere cantu, / **mouit et ad certos nescia membra modos**, / Bacchus et agricolae magno confecta labore / pectora tristitiae dissoluenda dedit (Tib. 1,7,37-40)

(180) at Messalina non alias solutior luxu, adulto autumnos **simulacrum uindemiae** per domum celebrabat. urgeri prela, fluere lacus; et feminae pellibus ac-

cinctae **adsultabant** ut sacrificantes uel insanientes Bacchae; ipsa crine fluxo thyrsus quatens, iuxtaque Silius hedera uinctus, gerere cothurnos, iacere caput, strepente **circum procaci choro** (Tac. *ann.* 11,31,10)

(181) οἱ μὲν οὖν ἄλλοι σιωπῇ κατέκειντο τερπόμενοι· Δρύας δὲ ἀναστὰς καὶ κελεύσας συρίζειν Διονυσιακὸν μέλος, **ἐπιλήνιον αὐτοῖς ὄρχησιν ὠρχήσατο**· καὶ ἔωκει ποτὲ μὲν τρυγῶντι, ποτὲ δὲ φέροντι ἄρρίχους, εἴτα πατοῦντι τοὺς βότρους, εἴτα πληροῦντι τοὺς πίθους, εἴτα πίνουντι τοῦ γλεύκους. Ταῦτα πάντα οὕτως εὐσχημόνως ὠρχήσατο Δρύας καὶ ἐναργῶς, ὥστε ἐδόκουν βλέπειν καὶ τὰς ἀμπέλους καὶ τὴν ληνὸν καὶ τοὺς πίθους καὶ ἀληθῶς Δρύαντα πίνοντα. Τρίτος δὲ γέρων οὗτος εὐδοκιμήσας ἐπ'ὄρχήσει, φιλεῖ Χλόην καὶ Δάφνιν· **οἱ δὲ μάλα ταχέως ἀναστάντες ὠρχήσαντο τὸν μῦθον τοῦ Λάμωνος**. Ὁ Δάφνις Πᾶνα ἐμιμεῖτο, τὴν Σύριγγα Χλόη· ὁ μὲν ἰκέτευε πείθων, ἡ δὲ ἀμελοῦσα ἐμειδία· ὁ μὲν ἐδίωκε καὶ ἐπ' ἄκρων τῶν ὀνύχων ἔτρεχε τὰς χηλὰς μιμούμενος, ἡ δὲ ἐνέφαινε τὴν κάμνουσαν ἐν τῇ φυγῇ. Ἐπειτα Χλόη μὲν εἰς τὴν ὕλην ὥς εἰς ἔλος κρύπτεται, (*Longus* 2,36-37)

(182) ἔτι μὴν καὶ τὰς ὀνόματι τῶν παρ' Ἑλλήσι ψευδῶς ὀνομασθέντων θεῶν **ἢ ἐξ ἀνδρῶν ἢ γυναικῶν γενομένας ὄρχήσεις καὶ τελετὰς κατὰ τι ἔθος παλαιὸν** καὶ ἀλλότριον τοῦ τῶν Χριστιανῶν βίου ἀποπεμπόμεθα, ὀρίζοντες μηδένα ἄνδρα γυναικείαν στολὴν ἐνδιδύσκεσθαι ἢ γυναῖκα τοῖς ἀνδράσιν ἀρμόδιον, **ἀλλὰ μήτε προσωπεῖα κωμικὰ ἢ σατυρικὰ ἢ τραγικὰ ὑποδύεσθαι** μήτε **τὸ τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου ὄνομα τὴν σταφυλὴν ἀποθλίβοντας ἐν ταῖς ληνοῖς ἐπιβοᾶν** μηδὲ τὸν οἶνον ἐν τοῖς πίθοις ἐπιχέοντας, ἀγνοίας τρόπῳ ἢ ματαιότητι τὰ τῆς μανιώδους πλάνης ἐνεργοῦντας (CCP[691-692] *Can.* 62)

(183) non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris / caeditur et ueteres ineunt proscaenia ludi, / praemiaque ingeniis pagos et compita circum / Thesidae posuere, atque inter pocula laeti / **mollibus in pratis unctos saluere per utres** / nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni / uersibus incomptis ludunt risuque soluto, / oraque corticibus sumunt horrenda cauatis, / et te, Bacche, uocant per carmina laeta, tibi que / oscilla ex alta suspendunt mollia pinu (*Verg. georg.* 2,380-389)

(184) ego magis arbitror Februarium a die februato, quod tum februatur populus, **id est lupercis nudis lustratur antiquum oppidum Palatinum gregibus humanis cinctum** (Varr. *ling.* 6,34)

(185) Lupercalia dicta, quod in Lupercali Luperci sacra faciunt. rex cum ferias menstruas nonis februariis edicit, hunc diem **februatum** appellat; **februm Sabini purgamentum**, et id in sacris nostris uerbum non ignotum: nam **pellem capri**, cuius de loro caeduntur puellae Lupercalibus, ueteres **februm** uocabant (Varr. *ling.* 6,13)

(186) iam tum in Palatio monte Lupercal hoc fuisse ludicrum ferunt, et a Palanteo, urbe Arcadica, Pallantium, dein Palatium montem appellatum; ibi Euanthrum, qui ex eo genere Arcadum multis ante tempestatibus tenuerit loca, sollemne allatum ex Arcadia instituisse ut nudi iuuenes Lycaeum Pana uenerantes **per lusum atque lasciuiam currerent**, quem Romani deinde uocarunt Inuum (Liv. 1,5,1-4)

(187) hi temere errabant in opacae uallibus Idae, / pars iacet et molli gramine membra leuat; hi ludunt, hos somnus habet; pars bracchia nectit / et uiridem celeri **ter pede pulsatur humum** (Ov. *fast.* 6,327-330)

(188) cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon; / **saltantis Satyros imitabitur Alpheus** (Verg. *eccl.* 5,72-73)

(189) edidit spectacula uarii generis: munus gladiatorium, ludos etiam regionatim urbe tota et quidem per omnium linguarum histriones, item circenses athletas naumachiam. munere in foro depugnauit Furius Leptinus stirpe praetoria et Q. Calpurnius senator quondam actorque causarum. **pyrricham saltauerunt Asiae Bithyniaeque principum liberi**. ludis Decimus Laberius eques Romanus mimum suum egit donatusque quingentis sestertiis et anulo aureo sessum in quattuordecim e scaena per orchestram transiit (Suet. *Iul.* 39,2)

(190) exhibuit et naumachiam marina aqua innantibus beluis; item **pyrrichas** quasdam e numero epheborum, quibus post editam operam diplomata ciuitatis Romanae singulis optulit. **inter pyrricharum argumenta** taurus Pasiphaam ligneo iuuencae simulacro abditam iniit, ut multi spectantium crediderunt; Icarus

primo statim conatu iuxta cubiculum eius decidit ipsumque cruore respersit (Suet. *Nero* 12,2)

(191) nam puelli puellaeque uirenti florentes aetatula, forma conspicui, ueste nitidi, incessu gestuosi, **Graecanicam saltaturi pyrricam dispositis ordinatibus decoros ambitus inerrabant** nunc in orbem rotatum flexuosi, nunc in obliquam seriem conexi et in quadratum patorem cuneati et in cateruae discidium separati (Apul. *met.* 10,29)

(192) quicumque in ludum uenatorium fuerint damnati, uidendum est, an serui poenae efficiantur: solent enim iuniores hac poena adfici. utrum ergo serui poenae isti efficiantur an retineant libertatem, uidendum est. et magis est, ut hi quoque serui efficiantur: hoc enim distant a ceteris, **quod instituuntur uenatores aut pyrricharii aut aliam quam uoluptatem gesticulandi uel aliter se mouendi gratia** (Dig. 48,19,8)

(193) omnis generis more antiquo in theatro dedit, histriones aulicos publicauit. in circo multas feras et saepe centum leones interfecit. **militares pyrrichas** populo frequenter exhibuit. gladiatores frequenter spectauit. cum opera ubique infinita fecisset, numquam ipse nisi in Traiani patris templo nomen suum scripsit (Hist. Aug. *Hadr.* 19,7-10)

(194) ut ait Suetonius Tranquillus, lusus ipse, **quem uulgo pyrrhicham appellant, Troia uocatur**, cuius originem expressit in libro de purorum lusibus (Serv. *Aen.* 5,602)

(195) **bellicrepam saltationem dicebant**, quando cum armis saltabant, quod a Romulo institutum est, ne simile pateretur, quod fecerat ipse, cum a ludis Sabinorum uirgines rapuit (Paul. Fest. p. 31)

(196) οὗτοι πάντες οἱ σάλιοι χορευταί τινές εἰσι καὶ ὕμνηται τῶν ἐνόπλων θεῶν. ἑορτὴ δ' αὐτῶν ἐστὶ περὶ τὰ Παναθήναια ἐν τῷ καλουμένῳ Μαρτίῳ μηνὶ δημοτελὴς ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας ἀγομένη, ἐν αἷς διὰ τῆς πόλεως ἄγουσι τοὺς χοροὺς εἰς τε τὴν ἀγορὰν καὶ τὸ Καπιτώλιον καὶ πολλοὺς ἄλλους ἰδίους τε καὶ δημοσίους τόπους, χιτῶνας ποικίλους χαλκαῖς μίτραις κατεζωσμένοι καὶ τηβέννας ἐμπεπορημένοι περιπορφύρους φοινικοπαρύφους, ἃς καλοῦσι τραβέας (ἔστι

δ'ἐπιχώριος αὕτη Ῥωμαίοις ἐσθῆς ἐν τοῖς πάνυ τιμία) καὶ τὰς καλουμένας ἀπίκας ἐπικείμενοι ταῖς κεφαλαῖς, πῖλους ὑψηλοὺς εἰς σχῆμα συναγομένους κωνοειδές, ἃς Ἑλλήνες προσαγορεύουσι κυρβασίας. παρέζωσται δ' ἕκαστος αὐτῶν ξίφος καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ χειρὶ λόγχην ἢ ῥάβδον ἢ τι τοιοῦθ' ἕτερον κρατεῖ, τῇ δ' εὐωνύμῳ κατέχει πέλτην Θρακίαν· ἢ δ' ἐστὶ ῥομβοειδεῖ θυρεῶ στενωτέρας ἔχοντι τὰς λαγόνας ἐμφορῆς, οἷας λέγονται φέρειν οἱ τὰ Κουρήτων παρ' Ἑλλήσιν ἐπιτελοῦντες ἱερά. **καὶ εἰσιν οἱ σάλιοι κατὰ γοῦν τὴν ἐμὴν γνώμην Ἑλληνικῶ μεθερμηνευθέντες ὀνόματι Κουρήτες, ὑφ' ἡμῶν μὲν ἐπὶ τῆς ἡλικίας οὕτως ὠνομασμένοι παρὰ τοὺς κούρους, ὑπὸ δὲ Ῥωμαίων ἐπὶ τῆς συντόνου κινήσεως. τὸ γὰρ ἐξάλλεσθαι τε καὶ πηδᾶν σαλῖρε ὑπ' αὐτῶν λέγεται.** ἀπὸ δὲ τῆς αὐτῆς αἰτίας καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας ὀρχηστάς, ἐπεὶ κὰν τούτοις πολὺ τὸ ἄλμα καὶ σκίρτημα ἔνεστι, παράγοντες ἀπὸ τῶν σαλίων τοῦνομα σαλτάτωρας καλοῦσιν. εἰ δὲ ὀρθῶς ὑπέληφα ταύτην αὐτοῖς τὴν προσηγορίαν ἀποδιδούς ἐκ τῶν γιγνομένων ὑπ' αὐτῶν ὁ βουλόμενος συμβαλεῖ. **κινουῦνται γὰρ πρὸς αὐλὸν ἐν ῥυθμῷ τὰς ἐνοπλίους κινήσεις τοτὲ μὲν ὁμοῦ, τοτὲ δὲ παραλλάξ καὶ πατρίους τινὰς ὕμνους ᾄδουσιν ἅμα ταῖς χορείαις.** χορείαν δὲ καὶ κίνησιν ἐνόπλιον καὶ τὸν ἐν ταῖς ἀσπίσιν ἀποτελούμενον ὑπὸ τῶν ἐγχειριδίων ψόφον, εἴ τι δεῖ τοῖς ἀρχαίοις τεκμηριοῦσθαι λόγοις, Κουρήτες ἦσαν οἱ πρῶτοι καταστησάμενοι. τὸν δὲ περὶ αὐτῶν μῦθον οὐδὲν δέομαι πρὸς εἰδότας ὀλίγου δεῖν πάντας γράφειν. Ἐν δὲ ταῖς πέλταις, ἃς οἱ τε σάλιοι φοροῦσι καὶ ἃς ὑπέρεται τινὲς αὐτῶν ἡρτημένας ἀπὸ κανόνων κομίζουσι, πολλαῖς πάνυ οὔσαις μίαν εἶναι λέγουσι διοπετῇ, εὐρεθῆναι δ' αὐτὴν φασιν ἐν τοῖς βασιλείοις τοῖς Νόμα, μηδενὸς ἀνθρώπων εἰσενέγκαντος μηδ' ἐγνωσμένου πρότερον ἐν Ἰταλοῖς τοιοῦτου σχήματος, ἐξ ὧν ἀμφοτέρων ὑπολαβεῖν Ῥωμαίους θεόπεμπτον εἶναι τὸ ὄπλον (D. H. 2,70,2-5)

(197) [quod Mineruae] aedis in Auentino [e]o di[e e]st / [dedicata sali] **faciunt in comitio saltu** / [adstantibus po]ntificibus et trib(unis) Celer(um)(AE 2002, 00181)

(198) Salias uirgines Cincius ait esse conducticias, quae ad Salios adhibeantur cum apicibus paludatas; **quas Aelius Stilo scripsit sacrificium facere in Regia cum pontifice paludatas cum apicibus in modum Saliorum** (Fest. p. 329)

(199) Salii ab salitando, quod **facere** in comitiis in sacris quotannis **et solent et debent** (Varr. *ling.* 5,85,1)

(200) tum, qui fata deum secretaque carmina seruant / et lotam paruo reuo-
cant Almone Cybeben, / et doctus uolucres augur seruare sinistras / septemuir-
que epulis festus Titii que sodales / **et Salius laeto portans ancilia collo** / et
tollens apicem generoso uertice flamen ... (Lucan. 1,599-604)

(201) o colonia, quae cupis ponte ludere longo, / et **salire** paratum habes, sed
uereris inepta / crura ponticuli axulis stantis in recidiuis, / ne supinus eat caua-
que in palude recumbat: / sic tibi bonus ex tua pons libidine fiat, / in quo uel
Salisubsili sacra suscipiantur, / munus hoc mihi maximi da, colonia, risus (Ca-
tull. 17,1-7)

(202) τῷ δὲ Μαμουρίῳ λέγουσι μισθὸν γενέσθαι τῆς τέχνης ἐκείνης μνήμην τινὰ
δι' ᾧ δῆς ὑπὸ τῶν Σαλίων ἅμα τῷ πυρρίχῃ διαπεραινομένης (Plu. Num. 13,11)

(203) Σάλιοι δὲ ἐκλήθησαν, οὐχ, ὥς ἔνιοι μυθολογοῦσι, Σαμόθρακος ἀνδρὸς ἢ
Μαντινέως, ὄνομα Σαλίου, πρώτου τὴν ἐνόπλιον ἐκδιδάξαντος ὄρχησιν, ἀλλὰ
μᾶλλον ἀπὸ τῆς ὀρχήσεως αὐτῆς, ἀλτικῆς οὕσης, ἣν ὑπορχοῦνται
διαπορευόμενοι τὴν πόλιν, ὅταν τὰς ἱερὰς πέλτας ἀναλάβωσιν ἐν τῷ Μαρτίῳ μηνί,
φοινικοῦς μὲν ἐνδεδυμένοι χιτωνίσκους, μίτραις δὲ χαλκαῖς ἐπεζωσμένοι πλατεῖαις
καὶ κράνη χαλκᾶ φοροῦντες, ἐγχειριδίοις δὲ μικροῖς τὰ ὅπλα κρούοντες. **ἢ δὲ ἄλλῃ**
τῆς ὀρχήσεως ποδῶν ἔργον ἐστί. κινοῦνται γὰρ ἐπιτερπῶς, ἐλιγμούς τινας καὶ
μεταβολὰς ἐν ῥυθμῷ τάχος ἔχοντι καὶ πυκνότητα μετὰ ῥώμης καὶ κουφότητος
ἀποδιδόντες (Plu. Num. 13,7-8)

(204) sed quid loquor de histrionibus, cum Appius Claudius, uir triumphalis
qui Salius ad usque senectutem fuit, **pro gloria optinuerit quod inter collegas**
optime saltitabat? (Macr. Sat. 3,14,14)

(205) fibrarum et pennae diuinarumque sagacem / flammaram misit diues
Callaecia pubem, / barbara nunc patriis ululantem carmina linguis, / **nunc pedis**
alterno percussa uerbere terra / **ad numerum resonas gaudentem plaudere**
caetras (Sil. 3,344-348)

(206) genus spectaculorum unum atque in omni coetu idem: nudi iuuenes,
quibus id ludicrum est, **inter gladios se atque infestas frameas saltu iaciunt**.
exercitatio artem parauit, ars decorem, non in quaestum tamen aut mercedem:

quamuis audacis lasciuiae pretium est uoluptas spectantium (Tac. *Germ.* 24,1-2)

(207) θαμινὰ δέ τις τῶν βαρβάρων ἐξίππευεν ἐς τὸ μεταίχμιον, κεκοσμημένος ὅπλοις περιφανῶς, καὶ προυκαλεῖτο Ῥωμαίων ἐς μονομαχίαν τὸν ἐθέλοντα, **οὐδενὸς δ' ὑπακούοντος ἐπιτωθάσας καὶ τῷ σχήματι κατορρησάμενος ἀπεχώρει** (App. *Hisp.* 53)

(208) Hannibal rebus prius quam uerbis adhortandos milites ratus, circumdato ad spectaculum exercitu captiuos montanos uinctos in medio statuit armisque Gallicis ante pedes eorum proiectis interrogare interpretem iussit, equis, si uinculis leuaretur armaque et equum uictor acciperet, decertare ferro uellet. cum ad unum omnes ferrum pugnamque poscerent et deiecta in id sors esset, se quisque eum optabat quem fortuna in id certamen legeret, et, ut cuiusque sors exciderat, **alacer, inter gratulantes gaudio exsultans, cum sui moris tripudiis arma raptim capiebat** (Liv. 21,42,1-4)

(209) mox castris in loco communitis ualida manu montem occupat angustum et aequali dorso continuum usque ad proximum castellum quod magna uis armata aut incondita tuebatur. simul in ferocissimos, qui ante uallum **more gentis cum carminibus et tripudiis persultabant**, mittit delectos sagittariorum. iidem eminus grassabantur crebra et inulta uulnera fecere (Tac. *ann.* 4,47,2-3)

(210) funeris quoque Gracchi uaria est fama. alii in castris Romanis sepultum ab suis, alii ab Hannibale – et ea uolgatior fama est – tradunt in uestibulo Punicorum castrorum rogam exstructum esse, **armatum exercitum decucurrisse cum tripudiis Hispanorum motibusque armorum et corporum suae cuique genti adsuētis**, ipso Hannibale omni rerum uerborumque honore exsequias celebrante (Liv. 25,14,4-6)

(211) ecce pompae magnae paulatim praecedunt anteludia uotiuus cuiusque studiis exornata pulcherrume. Hic incinctus balteo militem gerebat, illum succinctum chlamide crepides et uenabula uenatorem fecerant, alius soccis obauratis inductus serica ueste mundoque pretioso et adtextis capite crinibus **incessu perfluo** feminam mentiebatur (Apul. *met.* 11,8)

(212) magnus praeterea sexus utriusque numerus lucernis, taedis, cereis et alio genere facticii luminis siderum caelestium stirpem propitiantes. **Symphoniae dehinc suaues, fistulae tibiaeque modulis dulcissimis personabant. Eas amoenus lectissimae iuuentutis** ueste niuea et cataclista praenitens sequebatur chorus, carmen uenustum iterantes, quod **Camenarum fauore** sollers poeta **modulatus edixerat**, quod argumentum referebat interim maiorum antecantamenta uotorum. Ibant et dicati magno Sarapi tibicines, qui per oblicum calamus, ad aurem porrectum dexteram, familiarem templi dei que modulum frequentabant, et plerique, qui facilem sacris uiam dari praedicarent. Tunc influunt turbae sacris diuinis initatae, uiri feminaeque omnis dignitatis et omnis aetatis, linteae uestis candore puro luminosi, illae limpido tegmine crines madidos obolutae, hi capillum derasi funditus uerticem praenitentes, magnae religionis terrena sidera, aereis et argenteis immo uero aureis etiam sistris argutum tinnitum constrepentes, et antistites sacrorum procures illi, qui candido linteamine cinctum pectoralem adusque uestigia strictim iniecti potentissimorum deum proferebant insignis exuuias (Apul. *met.* 11,9-10)

(213) Ἐμφαίνει καὶ τὸ σειστρον, ὅτι σειέσθαι δεῖ τὰ ὄντα καὶ μηδέποτε παύεσθαι φορᾶς, ἀλλ' οἷον ἐξεγείρεσθαι καὶ κλονεῖσθαι καταδαρθάνοντα καὶ μαραινόμενα. τὸν γὰρ Τυφῶνά φασι τοῖς σειστροῖς ἀποτρέπειν καὶ ἀποκρούεσθαι δηλοῦντες, ὅτι τῆς φθορᾶς συνδεοῦσης καὶ ἰστάσης αὐθις ἀναλύει τὴν φύσιν καὶ ἀνίστησι διὰ τῆς κινήσεως ἢ γένεσις (Plu. *Is. et Os.* 376c)

(214) graecus ignobilis in Etruriam primum uenit nulla cum arte earum, quas multas ad animorum corporumque cultum nobis eruditissima omnium gens inuexit, sacrificulus et uates; nec is qui aperta religione, propalam et quaestum et disciplinam profitendo, animos errore imbueret, sed occultorum et nocturnorum antistes sacrorum. initia erant, quae primo paucis tradita sunt, deinde uulgaris coepta sunt per uiros mulieresque. additae uoluptates religioni uini et epularum, quo plurium animi illicerentur. cum uinum animos <incendissent>, et nox et mixti feminis mares, aetatis tenerae maioribus, discrimen omne pudoris exstinxissent, corruptelae primum omnis generis fieri coeptae, cum ad id quisque, quo natura pronioris libidinis esset, paratam uoluptatem haberet. nec unum genus noxae, stupra promiscua ingenuorum feminarumque erant, sed falsi testes,

falsa signa testamentaque et indicia ex eadem officina exhibant: uenena indidem intestinaeque caedes, ita ut ne corpora quidem interdum ad sepulturam exstarent. multa dolo, pleraque per uim audebantur. occulebat uim quod **prae ululatus tympanorumque et cymbalorum strepitu nulla uox** quiritantium inter stupra et caedes **exaudiri poterat** (Liv. 39,8,1-8)

(215) **uiros, uelut mente capta, cum iactatione fanatica corporis uaticinari**; matronas **Baccharum habitu** crinibus sparsis cum ardentibus facibus **decurrere** ad Tiberim, demissasque in aquam faces, quia uiuum sulphur cum calce insit, integra flamma efferre (Liv. 39,13,12)

(216) non tu scis? **Bacchae bacchanti si uelis aduorsarier, / ex insana insanio-**
riorem facies, feriet saepius; / si obsequare, una resoluas plaga (Plaut. *Amph.* 703-705)

(217) alios deorum aliquem cultum, alios concessum **ludum et lasciuiam** credere esse, et quaecumque sit, ad paucos pertinere (Liv. 39,15,7-8)

(218) {LYS.} Bacchae hercle, uxor – {CLEOS.} Bacchae? {LYS.} Bacchae hercle, uxor – {MYRR.} Nugatur sciens, nam ecastor nunc Bacchae nullae **ludunt** (Plaut. *Cas.* 978-980)

(219) his erat in ore Bromius, his Bacchus pater, / illis Lyaeus uitis inuentor sacrae. / tum pariter euhon <euhoe euhoe> euhon / ignotus iuuenum coetus alterna uice / inibat alacris **Bacchico insultans modo** (Enn. *trag.* 123-127)

(220) pergite, / Tyrsigerae Bacchae, **Bacchico cum scemate** (Naev. *trag.* 32)

(221) hic sita est Propitiae pupa et famula **Bacchi cymbalis**[tria] (CLE 00211)

(222) simul ite, sequimini / Phrygiam ad domum Cybebes, / Phrygia ad nemora deae, / ubi tympana reboant, / tibicen ubi canit Phryx / curuo graue calamo, / **ubi capita Maenades ui / iacunt ederigerae / ubi sacra sancta acutis / ululatus agitant,** / **ubi sueuit illa diuae / uolitare uaga cohors:** / quo nos decet citatis / celerare **tripudiis** (Catull. 63,19-26)

(223) θυσίας μὲν γὰρ αὐτῇ καὶ ἀγῶνας ἄγουσιν ἀνὰ πᾶν ἔτος οἱ στρατηγοὶ κατὰ τοὺς Ῥωμαίων νόμους, ἱερᾶται δὲ αὐτῆς ἀνὴρ Φρυγία καὶ γυνὴ Φρυγία καὶ περιάγουσιν ἀνὰ τὴν πόλιν οὗτοι μητραγυρτοῦντες, ὥσπερ αὐτοῖς ἔθος, τύπους τε περικείμενοι τοῖς στήθεσι καὶ καταυλούμενοι πρὸς τῶν ἐπομένων τὰ μητρώα μέλη καὶ τύμπανα κροτοῦντες. Ῥωμαίων δὲ τῶν ἀϋθιγενῶν οὔτε μητραγυρτῶν τις οὔτε καταυλούμενος πορεύεται διὰ τῆς πόλεως ποικίλην ἐνδεδυκῶς στολὴν οὔτε ὀργιάζει τὴν θεὸν τοῖς Φρυγίοις ὀργιασμοῖς κατὰ νόμον καὶ ψήφισμα βουλῆς (D. H. 2,19,4)

(224) pars clipeos sudibus, galeas pars tundit inanes: / hoc Curetes habent, hoc Corybantes opus. / **res latuit priscique manent imitamina facti**; / aera deae comites raucaque terga mouent / cymbala pro galeis, pro scutis tympana pulsant: / tibia dat Phrygios, ut dedit ante, modos (Ov. *fast.* 4,209-214)

(225) cultrum in lacertos exerit fanaticus / sectisque Matrem brachii placat deam, / furere ac rotari ius putatur mysticum; / parca ad secandum dextra fertur in pia, / caelum meretur uulnerum crudelitas. / Ast hic metenda dedicat genitalia, / numen reciso mitigans ab inguine / offert pudendum semiuir donum deae, / illam reuulsa masculini germinis / effluenti pascit auctam sanguine. / Vterque sexus sanctitati displicet, / medium retentat inter alternum genus, / mas esse cessat ille nec fit femina. / felix deorum mater inberbes sibi / parat ministros lenibus nouaculis. / Quid, cum sacrandus accipit sfragitidas? / acus minutas ingerunt fornacibus, / his membra pergunt urere, ut igniuerint (Prud. *perist.* 10,1061-1078)

(226) circum arguta cauis tinnitibus aera, simulque / certabant rauco resonantia tympana pulsu, / semiuirique chori, gemino qui Dindyma monte / casta colunt, qui Dictaeo **bacchantur** in antro, / quique Idaea iuga et lucos nouere silentis (Sil. 17,18-22)

(227) deamque serico contectam amiculo mihi gerendam imponunt brachiisque suis umero tenus renudatis, adtollentes immanes gladios ac secures, **euantes exsiliunt incitante tibiae cantu lymphaticum tripudium**. Nec paucis pererratis casulis ad quandam uillam possessoris beati perueniunt et ab ingressu primo statim absonis ululatibus constrepentes fanaticae prouolant diuque capite demisso ceruices lubricis intorquentes motibus crinesque pendulos in circulum

rotantes et nonnunquam morsibus suos incursantes musculos ad postremum ancipiti ferro, quod gerebant, sua quisque brachia dissicant (Apul. *met.* 8,27)

(228) ἐν ῥητῇσι δὲ ἡμέρησι τὸ μὲν πλῆθος ἐς τὸ ἱρὸν ἀγείρονται, Γάλλοι δὲ πολλοὶ καὶ τοὺς ἔλεξα, οἱ ἱροὶ ἄνθρωποι, τελέουσι τὰ ὄργια, τάμνονταί τε τοὺς πῆχας καὶ τοῖσι νώτοισι πρὸς ἀλλήλους τύπτονται. πολλοὶ δὲ σφίσι παρεστέωτες ἐπαυλέουσι, πολλοὶ δὲ τύμπανα παταγέουσιν, ἄλλοι δὲ αἰέδουσιν ἔνθεα καὶ ἱρὰ ἄσματα. τὸ δὲ ἔργον ἐκτὸς τοῦ νηοῦ τόδε γίγνεται, οὐδὲ ἐσέρχονται ἐς τὸν νηὸν ὁκόσοι τόδε ποιέουσιν. **Ἐν ταύτῃσι τῇσι ἡμέρησι καὶ Γάλλοι γίγνονται. ἐπεὰν γὰρ οἱ ἄλλοι αὐλέωσί τε καὶ ὄργια ποιέωνται,** ἐς πολλοὺς ἤδη ἡ μανίη ἀπικνέεται, καὶ πολλοὶ ἐς θέην ἀπικόμενοι μετὰ δὲ τοιάδε ἔπρηξαν (Luc. *Syr. D.* 50-51)

(229) inibi uir principalis, et alias religiosus et eximie deum reuerens, **tinnitu cymbalorum et sonu tympanorum cantusque Phrygii mulcentibus modulis excitus** procurrit obuam deamque uotiuo suscipiens hospitio nos omnis intra conseptum domus amplissimae constituit numenque summa ueneratione atque hostiis opimis placare contendit (Apul. *met.* 8,30)

(230) quae nunc diuitibus gens acceptissima nostris / et quos praecipue fugiam, properabo fateri, / nec pudor obstabit. non possum ferre, Quirites, / Graecam urbem. quamuis quota portio faecis Achaei? / iam pridem Syrus in Tiberim defluxit **Orontes / et linguam et mores et cum tibicine chordas / obliquas nec non gentilia tympana secum / uexit et ad circum iussas prostare puellas** (Iuv. 3,58-65)

(231) **ipse cantauit, saltauit, ad tibus dixit, tuba cecinit, pandurizauit, organo modulatus est.** fertur et una die ad omnes circi et theatri et amphitheatri et omnium urbis locorum meretrices tectus cucullione mulionico, ne agnoscere-tur, ingressus, cum tamen omnibus meretricibus sine effectum libidinis aureos donaret addens: 'nemo sciat, Antoninus haec donat' (Hist Aug. *Heliog.* 32,9)

(232) **iactauit autem caput inter praecisos fanaticos et genitalia sibi deuinxit et omnia fecit, quae Galli facere solent,** ablatumque sanctum in penetrale dei sui transtulit. Salambonem etiam omni planctu et iactatione Syriaci cultus exhibuit omen sibi faciens inminentis exitii (Hist Aug. *Heliog.* 7,3-4)

(233) 'uade age et Ascanio, si iam puerile paratum / agmen habet secum cursusque instruxit equorum, / ducat auo turmas et sese ostendat in armis / dic' ait. ipse omnem longo decedere circo / infusum populum et campos iubet esse patens. / incedunt pueri pariterque ante ora parentum / frenatis lucent in equis, quos omnis euntis / Trinacriae mirata fremit Troiaeque iuuentus. / omnibus in morem tonsa coma pressa corona; / cornea bina ferunt praefixa hastilia ferro, / pars leuis umero pharetras; it pectore summo / flexilis obtorti per collum circulus auri. / tres equitum numero turmae ternique uagantur / ductores; pueri bis seni quemque secuti / agmine partito fulgent paribusque magistris. / una acies iuuenum, ducit quam paruus ouantem / nomen aui referens Priamus, tua clara, Polite, / progenies, auctura Italos; quem Thracius albis / portat equus bicolor maculis, uestigia primi / alba pedis frontemque ostentans arduus albam. / alter Atys, genus unde Atii duxere Latini, / paruus Atys pueroque puer dilectus Iulo. / extremus formaque ante omnis pulcher Iulus / Sidonio est inuectus equo, quem candida Dido / esse sui dederat monimentum et pignus amoris. / cetera Trinacriis pubes senioris Acestae / fertur equis. / excipiunt plausu pauidos gaudentque tuentes / Dardanidae, ueterumque agnoscunt ora parentum. / postquam omnem laeti consessum oculosque suorum / lustrauere in equis, signum clamore paratis / Epytides longe dedit insonuitque flagello. / olli discurrere pares atque agmina terni / diductis soluere choris, rursusque uocati / conuertere uias infestaque tela tulere. / inde alios ineunt cursus aliosque recursus / aduersi spatiis, alternosque orbibus orbis / impediunt pugnaeque cient simulacra sub armis; / et nunc terga fuga nudant, nunc spicula uertunt / infensi, facta pariter nunc pace feruntur. / ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta / parietibus textum caecis iter ancipitemque / mille uiis habuisse dolum, qua signa sequendi / frangeret indeprensus et inremeabilis error; / haud alio Teucrum nati uestigia cursu impediunt texuntque fugas et proelia ludo, / delphinum similes qui per maria umida nando / Carpathium Libycumque secant. / hunc morem cursus atque haec certamina primus / Ascanius, Longam muris cum cingeret Albam, / rettulit et priscos docuit celebrare Latinos, / quo puer ipse modo, secum quo Troia pubes; / Albani docuere suos; hinc maxima porro / accepit Roma et patrium seruauit honorem; / Troiaque nunc pueri, Troianum dicitur agmen. / hac celebrata tenus sancto certamina patri (Verg. *Aen.* 5,548-603)

(234) sed **et Troiae lusum edidit frequentissime** maiorum minorumque puerorum, prisci decorique moris existimans **clarae stirpis indolem sic notescere** (Suet. Aug. 43,2)

(235) Ἐν δὲ **χορὸν** ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις, / τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ / Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ. / ἔνθα μὲν ἡῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιαι / ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χειρὰς ἔχοντες. / τῶν δ' αἶ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας / εἶατ' ἐϋννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ. / καὶ ῥ' αἶ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας / εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων. / **οἱ δ' ὅτ' ἐν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι / ῥεῖα μάλ',** ὥς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν / ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν. / **ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.** / πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος / τερπόμενοι. / δοιῷ δὲ κυβιστητῇρε κατ' αὐτοὺς / μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους (Hom. Il. 18,590-606)

(236) haec et belligeros exercuit area lusus, / **armatos** haec saepe **choros**, certaque uagandi / textas lege fugas inconfusosque recursus / et **pulchras errorum artes** iucundaque Martis / cernimus. **Insonuit cum uerbere signa magister,** / mutatos edunt pariter tot pectora motus / in latus allisis clipeis aut rursus in altum / uibratis; graue parma sonat, mucronis acutum / murmur, et umbonum pulsu modulante resultans / ferreus alterno concentus clauditur ense. / Vna omnis submissa phalanx tantaeque salutant / te, princeps, galeae. **Partitis inde cateruis / in uarios docto discurritur ordine gyros,** / **quos neque semiuiri Gortynia tecta iuueni** / flumina nec crebro uincant Maeandria flexu. / Discreto reuoluta gradu torquentur in orbes / agmina, perpetuisque inmoto cardine claustris / Ianus bella premens laeta sub imagine pugnae / armorum innocuos paci largitur honores (Claud. 28,620-638)

(237) non arma tenera parua tractabis manu / sparsasque passim saltibus latis feras / audax sequeris nec statò lustrì die, / **sollemne referens Troici lusus sacrum,** / **puer citatas nobilis turmas ages;** / non inter aras mobili uelox pede, / reboante flexo concitos cornu modos, / barbarica prisco templa saltatu coles (Sen. Tro. 774-781)

(238) transeamus ad scaenicas res, quarum et originem communem et titulos pares secundum ipsam ab initio ludorum appellationem et administrationem coniunctam cum re equestri iam ostendimus. **apparatus etiam ex ea parte consortes, qua ad scaenam a templis et aris et illa infelicitate turis et sanguinis** inter tibias et tubas itur duobus inquinatissimis arbitris funerum et sacrorum, dissignatore et haruspice. ita cum de originibus ludorum ad circenses transiimus, inde nunc ad scaenicos ludos dirigemus a loci uitio. theatrum proprie sacrarium Veneris est (Tert. *spect.* 10,1-3)

(239) ἡκολούθουν δὲ τοῖς ἀγωνισταῖς ὀρχηστῶν χοροὶ πολλοὶ τριχῇ νενεμημένοι, πρῶτοι μὲν ἀνδρῶν, δεῦτεροι δ' ἀγενείων, τελευταῖοι δὲ παίδων, οἷς παρηκολούθουν αὐληταὶ τ' ἀρχαῖκοις ἐμφυσῶντες αὐλίσκοις βραχέσιν, ὥς καὶ εἰς τόδε χρόνου γίνεται, καὶ κιθαρισταὶ λύρας ἑπταχόρδους ἑλεφαντίνας καὶ τὰ καλούμενα βάρβιτα κρέκοντες. ... ἐκλέλοιπεν ἡ χρῆσις ἐπ' ἐμοῦ πάτριος οὔσαοῦ μόνον δ' ἐκ τῆς ἐναγωνίου τε καὶ κατεσπουδασμένης ὀρχήσεως τῶν χορῶν, ἥ παρὰ τὰς θυηπολίας τε καὶ πομπὰς ἐχρῶντο Ῥωμαῖοι, τὸ συγγενὲς ἂν τις αὐτῶν τὸ πρὸς τοὺς Ἑλλήνας ἴδοι, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῆς κερτόμου καὶ τωθαστικῆς. μετὰ γὰρ τοὺς ἐνοπλίους χοροὺς οἱ τῶν σατυριστῶν ἐπόμευον χοροὶ τὴν Ἑλληνικὴν εἰδοφοροῦντες σίκιννιν. σκευαὶ δ' αὐτοῖς ἦσαν τοῖς μὲν εἰς Σιληνοὺς εἰκασθεῖσι μαλλωτοὶ χιτῶνες, οὓς ἔνιοι χορταίους καλοῦσι, καὶ περιβόλαια ἐκ παντὸς ἄνθους. τοῖς δ' εἰς Σατύρους περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων καὶ ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια. οὗτοι κατέσκωπτὸν τε καὶ κατεμιμοῦντο τὰς σπουδαίας κινήσεις ἐπὶ τὰ γελοιότερα μεταφέροντες. δηλοῦσι δὲ καὶ αἱ τῶν θριάμβων εἴσοδοι παλαιὰν καὶ ἐπιχώριον οὔσαν Ῥωμαίοις τὴν κέρτομον καὶ σατυρικὴν παιδίαν. ἐφεῖται γὰρ τοῖς κατάγουσι τὰς νίκας ἱαμβίζειν τε καὶ κατασκώπτειν τοὺς ἐπιφανεστάτους ἄνδρας αὐτοῖς στρατηλάταις, ... εἶδον δὲ καὶ ἐν ἀνδρῶν ἐπισήμων ταφαῖς ἅμα ταῖς ἄλλαις πομπαῖς προηγουμένους τῆς κλίνης τοὺς σατυριστῶν χοροὺς κινουμένους τὴν σίκιννιν ὀρχησιν, μάλιστα δ' ἐν τοῖς τῶν εὐδαιμόνων κήδεσιν (D. H. 7,72,5-12)

(240) **sicinnium** enim genus ueteris saltationis fuit. **Saltabundi autem canebant**, quae nunc stantes canunt (Gell. 20,3,2)

(241) ἐπιχώριον δὲ Ῥωμαίοις καὶ πάνν τιμιον ὁ κουρητισμός, ὥς ἐκ πολλῶν μὲν καὶ ἄλλων ἐγὼ συμβάλλομαι, **μάλιστα δ' ἐκ τῶν περὶ τὰς πομπὰς τὰς τε ἐν**

ἵπποδρόμῳ καὶ τὰς ἐν τοῖς θεάτροις γινομένας· ἐν ἀπάσαις γὰρ ταύταις πρόσηβοι κόροι χιτωνίσκους ἐνδεδυκότες ἐκπρεπεῖς κράνη καὶ ξίφη καὶ πάρμας ἔχοντες στοιχηδὸν πορεύονται, **καὶ εἰσιν οὗτοι τῆς πομπῆς ἡγεμόνες καλούμενοι πρὸς αὐτῶν ἐπὶ τῆς παιδιᾶς τῆς ὑπὸ Λυδῶν ἐξευρῆσθαι δοκούσης λυδίῳνες**, εἰκόνες ὥς ἐμοὶ δοκεῖ τῶν σαλίων, ἐπεὶ τῶν γε Κουρητικῶν οὐδὲν ὥσπερ οἱ σάλιοι δρῶσιν οὔτ' ἐν ὕμνοις οὔτ' ἐν ὀρχήσει (D. H. 2,71,4)

(242) itaque ludis intermissis instauratiui constituti sunt. Qui ante quam fierent, cumque iam populus consedisset, seruus per circum cum uirgis caederetur, furcam ferens ductus est. Exin cuidam rustico Romano dormienti uisus est uenire qui diceret **praesulem sibi non placuisse ludis**, idque ab eodem iussum esse eum senatui nuntiare; illum non esse ausum. Iterum esse idem iussum et monitum, ne uim suam experiri uellet; ne tum quidem esse ausum. Exin filium eius esse mortuum, eandem in somnis admonitionem fuisse tertiam. Tum illum etiam debilem factum rem ad amicos detulisse, quorum de sententia lecticula in curiam esse delatum, cumque senatui somnium enarrauisset, pedibus suis saluum domum reuertisse. Itaque somnio comprobato a senatu ludos illos iterum instauratos memoriae proditum est (Cic. *div.* 1,55)

(243) αὐτοῦ δ' ἡγοῦνται τοῦ στρατηγοῦ ῥαβδοῦχοι φοινικοῦς χιτῶνας ἐνδεδυκότες καὶ χορὸς κιθαριστῶν τε καὶ τιτυριστῶν, ἐς μίμημα Τυρρηνικῆς πομπῆς, περιεζωσμένοι τε καὶ στεφάνην χρυσὴν ἐπικείμενοι· ἴσα τε βαίνουνσιν ἐν τάξει μετὰ ὥδῆς καὶ μετ' ὀρχήσεως. **λυδοὺς αὐτοὺς καλοῦσιν, ὅτι, οἶμαι, Τυρρηνοὶ Λυδῶν ἄποικοι**. τούτων δέ τις ἐν μέσῳ, πορφύραν ποδῆρη περικείμενος καὶ ψέλια καὶ στρεπτὰ ἀπὸ χρυσοῦ, **σχηματίζεται ποικίλως ἐς γέλωτα ὥς ἐπορχούμενος τοῖς πολεμίοις** (App. *Pun.* 66)

(244) sed et in funere **Fauor archimimus personam eius ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta uiui**, interrogatis palam procuratoribus, quanti funus et pompa constaret, ut audit sestertium centiens, exclamauit, centum sibi sestertia darent ac se uel in Tiberim proicerent (Suet. *Vesp.* 19,2)

(245) καὶ τοὺς τραγωδοὺς φησιν ἀποδείξειν κρόνους / τοὺς νῦν διορχησάμενος ὀλίγον ὕστερον (Ar. V. 1480-1481)

(246) illi enim non optumas, sed sibi accomodatissimas fabulas eligunt; qui uoce freti sunt, Epigonos Medumque, **qui gestu Melanippam, Clytemestram,** semper Rupilius, quem ego memini, Antiopam, non saepe Aesopus Aiacem. (Cic. *off.* 1,114)

(247) {DE.} ita me di ament, ut uideo tuam ego ineptiam, / facturum credo ut habeas quicum cantites. / {ML.} quor non? {DE.} et noua nupta eadem haec discet? {ML.} scilicet. / {DE.} **tu inter eas restim ductans saltabis?** {ML.} probe. / {DE.} probe? {ML.} et tu nobiscum una, si opus sit. {DE.} ei mihi! (Ter. *Ad.* 749-753)

(248) {TOX.} Vin cinaedum nouom tibi dari? Paegnium, / quin elude, ut soles, quando liber locust hic. / hui, babae, basilice te intulisti et facete. / {PAEG.} Decet me facetum esse, et hunc inridere / lenonem lubidost, quando dignus est. / {TOX.} Perge ut coeperas. {PAEG.} Hoc, leno, tibi. / {DOR.} Perii perculit me prope. {PAEG.} Em, serua rusum. / {DOR.} Delude, ut lubet, erus dum hinc abest. / {PAEG.} Viden ut tuis dictis pareo? / sed quin tu meis contra item dictis seruis / atque hoc, quod tibi suadeo, facis? {DOR.} Quid est id? / {PAEG.} Restim tu tibi cape crassam ac suspende te. / {DOR.} Caue sis me attigas, ne tibi hoc scipione / malum magnum dem. {PAEG.} Vtere, te condono. / {TOX.} Iam iam, Paegnium, da pausam. / {DOR.} Ego pol uos eradicabo. {PAEG.} At te ille, qui supra nos habitat, / qui tibi male uolt maleque faciet. non hi dicunt, uerum ego. / {TOX.} Age, circumfer mulsum, bibere da usque plenis cantharis. / iam diu factum est, postquam bibimus; nimis diu sicci sumus. / {DOR.} Di faciant ut id bibatis quod uos numquam transeat. / {SAG.} **Nequeo, leno, quin tibi saltem staticulum, olim quem Hegea / faciebat. uide uero, si tibi satis placet.** {TOX.} **Me quoque uolo / reddere, Diodorus quem olim faciebat in Ionia** (Plaut. *Persa* 804-826)

(249) praeterea cantat, ubi collibuit, interdum graecos uersus agit, iocos dicit, uoces demutat, **staticulos dat** (Cato *orat.* 115)

(250) illos accubantis, potantis, amantis / cum scortis reliqui, et meum scortum ibidem, / suo cordi atque animo opsequentes. **sed postquam / exurrexi, orant med ut saltem.** / ad hunc me modum intuli illis satis facete, / nimis ex

discipulina, **quippe ego qui / probe Ionica perdidici. sed palliolatim amictus. / sic haec incessi ludibundus.** / plaudunt <et> 'parum' clamitant mi, ut reuertar. / occepi denuo, hoc modo: nolui / idem; amicae dabam me meae, / ut me amaret: ubi circumuortor, cado: / id fuit naenia ludo (Plaut. *Pseud.* 1271-1278)

(251) {STICH.} ita me di ament, numquam enim fiet hodie, haec quin saltet tamen. / **age, mulsa mea suauitudo, salta: saltabo ego simul.** / {SANG.} Numquam edepol med istoc uinces, quin ego ibidem pruriam. / {STEPH.} **Si quidem mihi saltandum est, tum uos date bibat tibicini.** / {STICH.} Et quidem nobis. {SANG.} Tene, tibicen, primum; postidea loci / si hoc eduxeris, proinde ut consuetu's antehac, **celeriter / lepidam et suauem cantionem aliquam occupito cinaedicam, / ubi perpruriscamus usque ex unguiculis.** inde huc aquam. / tene tu hoc, educa. dudum placuit potio: / nunc minus grauate iam accipit. tene tu. interim, / meus oculus, da mihi sauium, dum illic bibit. / {STICH.} Prostibilest tandem? stantem stanti sauium / dare amicum amicae? euge euge, sic furi datur. / {SANG.} Age, iam infla buccas, nunciam aliquid suauiter. / redde cántionem ueteri pro uino nouam. / **qui Ionicus aut cinaedicut, qui hoc tale facere possiet?** / {STICH.} Si istoc me uorsu uiceris, alio me prouocato: / {SA.} Fac tu hoc modo. {ST.} At tu hoc modo. {SA.} Babae. {ST.} Tatae. {SANG.} Papae. {STICH.} Pax. / {SANG.} Nunc pariter ambo. **omnis uoco cinaedos contra.** / satis esse nobis non magis potis quam fungo imber. / {STICH.} Intro hinc abeamus nunciam: **saltatum satis pro uinost.** / uos, spectatores, plaudite atque ite ad uos comissatum (Plaut. *Stich.* 754-775)

(252) Ἐκ δὲ τούτου πρῶτον μὲν θρόνος τις ἔνδον κατετέθη, ἔπειτα δὲ ὁ Συρακόσιος εἰσελθὼν εἶπεν· Ὡ ἄνδρες, Ἀριάδνη εἴσιν εἰς τὸν ἑαυτῆς τε καὶ Διονύσου θάλαμον· μετὰ δὲ τοῦθ' ἤξει Διόνυσος ὑποπεπωκὼς παρὰ θεοῖς καὶ εἴσιν εἰς πρὸς αὐτήν, ἔπειτα παιζοῦνται πρὸς ἀλλήλους. ἐκ τούτου πρῶτον μὲν ἡ Ἀριάδνη ὡς νύμφη κεκοσμημένη παρήλθε καὶ ἐκαθέζετο ἐπὶ τοῦ θρόνου. οὐπω δὲ φαινομένου τοῦ Διονύσου ἠϋλεῖτο ὁ βακχεῖος ρυθμός. ἔνθα δὲ ἡγάσθησαν τὸν ὀρχηστοδιδάσκαλον. εὐθὺς μὲν γὰρ ἡ Ἀριάδνη ἀκούσασα τοιοῦτόν τι ἐποίησεν ὡς πᾶς ἂν ἔγνω ὅτι ἀσμένῃ ἤκουσε· καὶ ὑπήντησε μὲν οὐ οὐδὲ ἀνέστη, δῆλῃ δ' ἦν μόλις ἡρεμοῦσα. ἐπεὶ γε μὴν κατείδεν αὐτήν ὁ Διόνυσος, ἐπιχορεύσας ὥσπερ ἂν εἴ τις

φιλικώτατα ἐκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων, καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν. ἢ δ' αἰδουμένη μὲν ἐώκει, ὅμως δὲ φιλικῶς ἀντιπεριελάμβανεν. οἱ δὲ συμπόται ὁρῶντες ἅμα μὲν ἐκρότουν, ἅμα δὲ ἐβόων αὐθις. ὥς δὲ ὁ Διόνυσος ἀνιστάμενος συνανέστησε μεθ' ἑαυτοῦ τὴν Ἀριάδην, ἐκ τούτου δὴ φιλοῦντων τε καὶ ἀσπαζομένων ἀλλήλους σχήματα παρὴν θεάσασθαι. οἱ δ' ὁρῶντες ὄντως καλὸν μὲν τὸν Διόνυσον, ὡραίαν δὲ τὴν Ἀριάδην, οὐ σκώπτοντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας, πάντες ἀνεπτρωμένοι ἐθεῶντο. καὶ γὰρ ἤκουον τοῦ Διονύσου μὲν ἐπερωτῶντος αὐτήν εἰ φιλεῖ αὐτόν, τῆς δὲ οὕτως ἐπομνυούσης <ῶστε> μὴ μόνον τὸν Διόνυσον ἀλλὰ καὶ τοὺς παρόντας ἅπαντας συνομόσαι ἂν ἢ μὴν τὸν παῖδα καὶ τὴν παῖδα ὑπ' ἀλλήλων φιλεῖσθαι. ἐώκεσαν γὰρ οὐ δεδιδαγμένοις τὰ σχήματα ἀλλ' ἐφειμένοις πράττειν ἅ πάλοι ἐπεθύμουν. τέλος δὲ οἱ συμπόται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὥς εἰς εὐνὴν ἀπιόντας, οἱ μὲν ἄγαμοι γαμεῖν ἐπώμνυσαν, οἱ δὲ γεγαμηκότες ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλαυνον πρὸς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας, ὅπως τούτων τύχοιεν. Σωκράτης δὲ καὶ τῶν ἄλλων οἱ ὑπομείναντες πρὸς Λύκωνα καὶ τὸν υἱὸν σὺν Καλλίᾳ περιπατήσοντες ἀπῆλθον. αὕτη τοῦ τότε συμποσίου κατάλυσις ἐγένετο (X. *Smp.* 9,2-7)

(253) Princeps tibicen notior paulo fuit, / **operam Bathyllo solitus in scaena dare.** / Is forte ludis (non satis memini quibus) / dum pegma rapitur, concidit casu graui / nec opinans, et sinistram fregit tibiam, / duas cum dextras maluisset perdere. / Inter manus sublatus et multum gemens / domum refertur. Aliquot menses transeunt, / ad sanitatem dum uenit curatio. / Ut spectatorum mos est et lepidum genus, / **desiderari coepit, cuius flatibus / solebat excitari saltantis uigor.** / Erat facturus ludos quidam nobilis, / et incipiebat a se Princeps ingredi: / Reducem tum adducit prece, pretio ut tantummodo / ipso ludorum ostenderet sese die. / Qui simul aduenit, rumor de tibicine / fremit in theatro. Quidam affirmant mortuum, / quidam in conspectum proditurum sine mora. Aulaeo misso, deuolutis tonitribus / **di sunt locuti more translaticio.** / **Tunc chorus ignotum modo reducto canticum / insonuit,** cuius haec fuit sententia: / “Lae-tare, incolumis Roma, saluo principe!” (Phaedr. 5,7,4-27)

(254) ludos Augustalis tunc primum coeptos turbauit discordia ex certamine histrionum. indulserat ei ludicro Augustus, dum Maecenati obtemperat effuso in amorem Bathylli; neque ipse abhorrebat talibus studiis, **et ciuile rebatur misce-**

ri uoluptatibus uolgi. alia Tiberio morum uia: sed populum per tot annos mollior habitum nondum audebat ad duriora uertere (Tac. *ann.* 1,54,2)

(255) "Ὅτι τρία μέρη τῆς ὀρχήσεως, **φορὰ καὶ σχῆμα καὶ δείξις**, καὶ τί ἕκαστον αὐτῶν, καὶ τίνα κοινὰ ποιητικῆς καὶ ὀρχηστικῆς (Plu. *Quaest. Conv.* 747a)

(256) curritur ad uocem iucundam et carmen amicae / Thebaidos, laetam cum fecit **Statius** urbem / promisitque diem: tanta dulcedine captos / adficit ille animos tantaque libidine uolgi / auditur. sed cum fregit subsellia uersu / **esurit, intactam Paridi nisi uendit Agauen** (Iuv. 7,82-87)

(257) scribere si fas est imitantes turpia mimos, / materiae minor est debita poena meae. an genus hoc scripti faciunt sua pulpita tutum, / quodque licet, mimis scaena licere dedit? / **Et mea sunt populo saltata poemata saepe**, / saepe oculos etiam detinuere tuos (Ov. *trist.* 2,515-520)

(258) tot linguae quot membra uiro; mirabilis ars est / **quae facit articulos ore silente loqui** (Anth. 111,9-10)

(259) sed cum L. Torquatus, subagresti homo ingenio et infestiuo, grauius acerbisque apud consilium iudicum, cum de causa Sullae quaereretur, non iam histrionem eum esse diceret, **sed gesticulariam Dionysiamque eum notissimae saltatriculae nomine appellaret**, tum uoce molli atque demissa Hortensius 'Dionysia,' inquit 'Dionysia malo equidem esse quam quod tu, Torquate, ἄμουσος, ἀναφρόδιτος, ἀπροσδιόνυσος' (Gell. 1,5,3)

(260) et hi quidem de quibus sum locutus cum ipsis uocibus naturaliter exeunt gestus: alii sunt qui res imitatione significant, ut si aegrum temptantis uenas medici similitudine aut citharoedum formati ad modum percutientis neruos manibus ostendas, **quod est genus quam longissime in actione fugiendum. Absesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad uerba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit** (Quint. *inst.* 11,3,88-89)

(261) tranquillior, lenior Mater Magna efficitur si **Attidis** conspexerit **priscam refricari ab histrionibus fabulam?** Obliterabit offensam Venus si **Adonis in**

habitu gestum agere uiderit saltatoriis in motibus pantomimos? (Arnob. *nat.* 7,33,3)

(262) et cum in Laureolo mimo, in quo auctor proripiens se ruina sanguinem uomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundauit. **parabatur et in noctem spectaculum, quo argumenta inferorum per Aegyptios et Aethiopas explicarentur** (Suet. *Cal.* 57,4,5)

(263) erat mons ligneus, ad instar incliti montis illius, quem uates Homerus Idaeum cecinit, sublimi instructus fabrica, consitus uirectis et uiuis arboribus, summo cacumine, de manibus fabri fonte manante, fluuialis aquas eliquans. Capellae pauculae tondebant herbulas et in modum Paridis, Phrygii pastoris, barbaricis amiculis umeris defluentibus, pulchre indusiatus adulescens, aurea tiara contexto capite, pecuarium simulabat magisterium. Adest luculentus puer nudus, nisi quod ephebica chlamida sinistrum tegebat umerum, flauis crinibus usquequaque conspicuus, et inter comas eius aureae pinnulae colligatione simili sociatae prominebant; quem [caducaeum] et uirgula Mercurium indicabat. Is saltatorie procurrens malumque bracteis inauratum dextra gerens <adulescenti>, qui Paris uidebatur, porrigit, quid mandaret Iuppiter nutu significans, et protinus gradum scitule referens e conspectu facessit.

Insequitur puella uultu honesta in deae Iunonis speciem similis: nam et caput stringebat diadema candida, ferebat et sceptrum. Inrupit alia, quam putares Mineruam, caput contexta fulgenti galea – et oleaginea corona tegebatur ipsa galea – clypeum attollens et hastam quatiens et qualis illa, cum pugnat. Super has introcessit alia, uisendo decore praepollens, gratia coloris ambrosei designans Venerem, qualis fuit Venus, cum fuit uirgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem. Quam quidem laciniam curiosulus uentus satis amanter nunc lasciuens reflabat, ut dimota pateret flos aetatulae, nunc luxurians aspirabat, ut adhaerens pressule membrorum uoluptatem graphice liniaret. Ipse autem color deae diuersus in speciem, corpus candidum, quod caelo demeant, amictus caerulus, quod mari remeant. Iam singulas uirgines, quae deae putabantur, <sui tutabantur> comites, Iunonem quidem Castor et Pollux, quorum capita cassides ouatae stellarum apicibus insignes contegebant, sed et isti Castores erant scaenici

pueri. Haec puella uarios modulos lastia concinente tibia procedens quieta et inadfectata gesticulatione nutibus honestis pastori pollicetur, si sibi praemium decoris addixisset, sese regnum totius Asiae tributuram. At illam quam cultus armorum Mineruam fecerat duo pueri muniebant, proeliaris deae comites armigeri, Terror et Metus, nudis insultantes gladiis. At pone tergum tibicen Dorium canebat bellicosum et permiscens bombis grauibus tinnitus acutos in modum tubae saltationis agilis uigorem suscitabat. Haec inquieto capite et oculis in aspectu minacibus citato et intorto genere gesticulationis alacer demonstrabat Paridi, si sibi formae uictoriam tradidisset, fortem tropaeisque bellorum inclitum suis adminiculis futurum.

Venus ecce cum magno fauore caueae in ipso meditullio scaenae, circumfuso populo laetissimorum paruulorum, dulce subridens constitit amoene: illos tere-tes et lacteos puellos diceres tu Cupidines ueros de caelo uel mari commodum inuolasse; nam et pinnulis et sagittulis et habitu cetero formae praeclare congruebant et uelut nuptialis epulas obiturae dominae coruscis praelucebant facibus. Et influunt innuptarum puellarum decorae suboles, hinc Gratiae gratissimae, inde Horae pulcherrimae, quae iaculis floris serti et soluti deam suam propitiantes scitissimum construxerant chorum, dominae uoluptatum ueris coma blandientes. Iam tibiae multiforabiles cantus Lydios dulciter consonant. Quibus spectatorum pectora suaue mulcentibus, longe suauior Venus placide commoueri cunctantique lente uestigio et leniter fluctuante spinula et sensim adnuntante capite coepit incedere mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus et nunc mite coniuentibus nunc acre comminantibus gestire pupulis et nonnunquam saltare solis oculis. Haec ut primum ante iudicis conspectum facta est, nisu brachiorum polliceri uidebatur, si fuisset deabus ceteris antelata, daturam se nuptam Paridi forma praecipuam suique consimilem. Tunc animo uolenti Phrygius iuuenis malum, quod tenebat, aureum uelut uictoriae calculum puellae tradidit.

Quid ergo miramini, uilissima capita, immo forensia pecora, immo uero togati uulturii, si toti nunc iudices sententias suas pretio nundinantur, cum rerum exordio inter deos et homines agitatum iudicium corruperit gratia et originalem sententiam magni Iouis consiliis electus iudex rusticanus et opilio lucro libidinis

uendiderit cum totius etiam suae stirpis exitio? Sic hercules et aliud sequensque iudicium inter inclitos Achiuorum duces celebratum, [uel] cum falsis insimulationibus eruditione doctrinaque praepollens Palamedes proditoris damnatur, uirtute Martia praepotenti praefertur Vlixes modicus Aiaci maximo. Quale autem et illud iudicium apud legiferos Athenienses catos illos et omnis scientiae magistros? Nonne diuinae prudentiae senex, quem sapientia praetulit cunctis mortalibus deus Delphicus, fraude et inuidia nequissimae factionis circumuentus uelut corruptor adolescentiae, quam frenis cohercebat, herbae pestilentis suco noxio peremptus est relinquens ciuibus ignominiae perpetuae maculam, cum nunc etiam egregii philosophi sectam eius sanctissimam praeoptent et summo beatitudinis studio iurent in ipsius nomen? Sed nequis indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: 'Ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum?', rursus, unde decessi, reuertar ad fabulam.

Postquam finitum est illud Paridis iudicium, Iuno quidem cum Minerua tristes et iratissimiles e scaena redeunt, indignationem repulsae gestibus professae, Venus uero gaudens et hilaris laetitiam suam saltando toto cum choro professa est. Tunc de summo montis cacumine per quandam latentem fistulam in excelsum prorumpit uino crocus diluta sparsimque defluens pascentis circa capellas odore perpluit imbre, donec in meliorem maculatae speciem canitiem propriam luteo colore mutarent. Iamque tota suaue fraglante cauea montem illum ligneum terrae uorago decepit (Apul. *met.* 10,30-34)

(264) quonam **cruenta maenas** / praeceps amore saeuo / rapitur? quod impotenti / facinus parat furore? / **uultus citatus** ira / riget et caput feroci / **quatiens superba motu** / regi minatur ultro. / quis credat exulem? / flagrant genae rubentes, / pallor fugat ruborem. / nullum uagante forma / seruat diu colorem. / **huc fert pedes et illuc, / ut tigris orba natis / cursu furente lustrat / Gange-ticum nemus** (Sen. *Med.* 849-865)

(265) <sed mox> exibo, non ero uobis morae; / **tibicen** uos **interibi** hic delectauerit (Plaut. *Pseud.* 573-573a)

(266) Sophe / **Theoroba/thylliana** / arbitrix / imbolia/rum (CIL 06, 10128)

(267) est igitur attente animaduertendum, ubi et quando scaena uacua sit ab omnibus personis, ita ut **in ea chorus uel tibicen** obaudiri possint. quod cum uiderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere (Don. Ter. *Andr.* praef. 2,3)

(268) neque tamen dubito quin tu in illo cubiculo tuo, ex quo tibi Stabianum perforando patefecisti sinum, per eos dies matutina tempora lectiunculis consumpseris, cum illi interea qui te istic reliquerunt spectarent **communis mimos** semisomni (Cic. *fam.* 7,1,1)

(269) et qui cumque dies multos ex ordine ludis / adsiduas dederunt operas, plerumque uidemus, / cum iam destiterunt ea sensibus usurpare, / reliquas tamen esse uias in mente patentis, / qua possint eadem rerum simulacra uenire; / per multos itaque illa dies eadem obuersantur / ante oculos, etiam uigilantes ut **uideantur / cernere saltantis et mollia membra mouentis / et citharae liquidum carmen chordasque loquentis** / auribus accipere et consessum cernere eundem / scenaique simul uarios splendere decores (Lucr. 4,973-982)

(270) Galeria Copiola emboliaria reducta est in scaenam C. Poppaeo Q. Sulpicio cos. ludis pro salute Diui Augusti uotiuus annum **CIIII agens**; producta fuerat tirocinio a M. Pomponio aedile plebis C. Mario Cn. Carbone cos. ante annos XCI, a Magno Pompeio magni theatri dedicatione anus pro miraculo reducta (Plin. *nat.* 7,158)

(271) quaerere conabar quare lasciuia maior / his foret in ludis liberiorque iocus; / sed mihi succurrit numen non esse seuerum, / aptaque deliciis munera ferre deam. / tempora sutilibus cinguntur tota coronis, / et latet iniecta splendida mensa rosa; / **ebrius incinctis philyra conuiuia capillis / saltat, et imprudens utitur arte meri**; / ebrius ad durum formosae limen amicae / cantat, habent unctae mollia sarta comae (Ov. *fast.* 5,331-340)

(272) eodem ludos Florales, quos Messius aedilis faciebat, **spectante populus ut mimae nudarentur postulare erubuit**. quod cum ex Fauonio amicissimo sibi una sedente cognosset, discessit e theatro, ne praesentia sua spectaculi consuetudinem impediret. quem abeuntem ingenti plausu populus prosecutus pris-

cum morem iocorum in scaenam reuocauit, confessus plus se maiestatis uni illi tribuere quam sibi uniuerso uindicare (Val. Max. 2,10,8)

(273) horum plane florum non terra fertilis, non aliqua opulens uirtus sed illa dea flora digna mater inuenta est, **cuius ludi scenici tam effusio et licentio et turpitudine celebrantur**, ut quiuis intellegat, quale daemonium sit, quod placari aliter non potest, nisi illic non aues, non quadrupedes, non denique sanguis humanus sed multo scelestius pudor humanus tamquam immolatus intreat (Aug. *epist.* 91,5)

(274) cum peteret dulces audax Leandros amores / et fessus tumidis iam premeretur aquis, / sic miser instantes adfatus dicitur undas: / 'Parcite dum propero, mergite cum redeo' (Mart. *epigr.* 25b,1-4)

(275) **lusit Nereïdum docilis chorus aequore toto** / et uario faciles ordine pinxit aquas. / Fuscina dente minax recto fuit, ancora curuo: / credidimus remum credidimusque ratem, / et gratum nautis sidus fulgere Laconum / lataque perspicuo uela tumere sinu. / Quis tantas liquidis artes inuenit in undis? / Aut docuit lusus hos Thetis aut didicit (Mart. *epigr.* 26,1-8)

(276) cum primum eam agere coepi, pugilum gloria / (**funambuli eodem accessit expectatio**), / comitum conuentus, strepitus, clamor mulierum / fecere ut ante tempus exirem foras (Ter. *Hec.* 33-36)

(277) petauristarii autem tandem uenerunt. baro insulsissimus cum scalis constitit puerumque iussit per gradus et in summa parte **odaria saltare**, circulos deinde ardentes transire et dentibus amphoram sustinere. mirabatur haec solus Trimalchio dicebatque ingratum artificium esse (Petron. 53,11-12)

(278) et ecce pone lanceae ferrum, qua baccillum inuersi teli ad occipitium per ingluuiem subit, **puer in mollitiem decorus insurgit inque flexibus tortuosis eneruam et exossam saltationem explicat cum omnium qui aderamus admiratione**: diceres dei medici baculo, quod ramulis semiamputatis nodosum gerit, serpentem generosum lubricis amplexibus inhaerere (Apul. *met.* 1,4)

(279) summa licet uelox, Agathine, pericula ludas, / **non tamen efficies, ut tibi parma cadat.** / nolentem sequitur, tenuisque reuersa per auras / uel pede uel tergo, crine uel ungue sedet; / lubrica Corycio quamuis sint pulpita nimbo / et rapiant celeres uela negata Noti, / securos pueri neglecta perambulat artus, / et nocet artifici uentus et unda nihil. / Ut peccare uelis, cum feceris omnia, falli / non potes: arte opus est, ut tibi parma cadat (Mart. 9,38,1-10)

(280) aspice quam placidis **insultet turba** iuuencis / et sua quam facilis pondera taurus amet. / Cornibus hic pendet summis, uagus ille per armos / currit et **in toto uentilat arma boue.** / At feritas immota riget: non esset harena / tutior et poterant fallere plana magis. / **Nec trepidant gestus,** sed de discrimine palmae / securus puer est sollicitumque pecus (Mart. 5,31,1-8)

(281) nec molles egeant nostra dulcedine ludi: / qui laetis risum salibus mouisse facetus, / qui nutu manibusque loquax, cui tibia flatu, / cui plectro pulsanda chelys, qui pulpita socco / personat aut alte graditur maiore cothurno, / et qui magna leui detrudens murmura tactu / innumeras uoces segetis moderatus aenae / intonet erranti digito penitusque trabali / uecte laborantes in carmina concitet undas, / uel qui more auium sese iaculentur in auras / corporaque aedificent celeri crescentia nexu, / quorum compositam **puer amentatus in arcem / emicet et** uinctu plantae uel cruribus haerens / **pendula librato figat uestigia saltu** (Claud. 17,311-324)

(282) parua est cenula – quis potest negare? –, sed finges nihil audiesue fictum / et uoltu placidus tuo recumbes; / nec crassum dominus leget uolumen / nec de Gadibus improbis puellae / uibrabunt sine fine prurientes / lasciuos docili tremore lumbos; / **sed quod nec graue sit nec infacetum,** / **parui tibia Condylī sonabit** (Mart. 5,78,22-30)

(283) recepi litteras tuas quibus **quereris taedio tibi fuisse quamuis lautissimam cenam, quia scurrae cinaedi moriones mensis inerrabant.** Vis tu remittere aliquid ex rugis? Equidem nihil tale habeo, habentes tamen fero. Cur ergo non habeo? Quia nequaquam me ut inexpectatum festiuiumue delectat, **si quid molle a cinaedo, petulans a scurra, stultum a morione profertur.** Non rationem sed stomachum tibi narro. Atque adeo quam multos putas esse, quos ea

quibus ego et tu capimur et ducimur, partim ut inepta partim ut molestissima offendant! Quam multi, cum lector aut lyristes aut comoedus inductus est, calceos poscunt aut non minore cum taedio recubant, quam tu ista — sic enim appellas — prodigia perpessus es! **Demus igitur alienis oblectationibus ueniam, ut nostris impetremus.** Vale (Plin. *epist.* 9,17,1-4)

(284) sermo oritur, non de uillis domibusue alienis, / **nec male necne Lepos saltet**; sed, quod magis ad nos / pertinet et nescire malum est, agitur, utrumne / diuitiis homines an sint uirtute beati, / quidue ad amicitias, usus recitumne, trahat nos / et quae sit natura boni summumque quid eius (Hor. *sat.* 2,6,71-76)

(285) coeperat Ascyrtos respondere conuicio, sed Trimalchio delectatus coluberti eloquentia 'agite' inquit 'scordalias de medio. suauiter sit potius, et tu, Hermeros, parce adolescentulo. sanguen illi feruet, tu melior esto. semper in hac re qui uincitur uincit. et tu cum esses capo, cocococo, aequae cor non habebas. **simus ergo, quod melius est, a primitiis hilares et Homeristas spectemus**' (Petron. 59,1-3)

(286) ita fustibus sum mollior magis quam ullus cinaedus (Plaut. *Aul.* 422)

(287) uerba sunt haec Scipionis: 'nam qui cotidie unguentatus aduersum speculum ornetur, cuius supercilia radantur, qui barba uulsa feminibusque subuulsis ambulet, qui in conuiuuiis adolescentulus cum amatore cum chirodyta tunica interior accubuerit, qui non modo uinosus, sed uirosus quoque sit, eumne quisquam dubitet, quin idem fecerit, quod cinaedi facere solent?' (Gell. 6,12,5)

(288) uel hilarissimum conuiuium hinc indidem expromam tibi, / pel primum parasitum atque obsonatorem optimum; / **tum ad saltandum non cinaedus malacus aequet atque ego** (Plaut. *Mil.* 666-668)

(289) Lygdamus ad cyathos, utrique aestiua supellex / et Methymnaei Graeca saluaria meri. / **Nile, tuus tibicen erat, crotalistria Phillis,** / et facilis spargimunda sine arte rosa; / **Magnus** et ipse suos breuiter concretus in artus / **iactabat truncas ad caua buxa manus** (Prop. 4,8,37-42)

(290) *copa Surisca, caput Graeca redimita mitella, / **crispum sub crotalo docta mouere latus**, / ebria fumosa **salta lasciuia** taberna / **ad cubitum raucos excutiens calamos*** (*Copa* 1-4)

(291) *fornix tibi et uncta popina / incutiunt urbis desiderium, uideo, et quod / angulus iste feret piper et tus ocus uua, / nec uicina subest uinum praebere taberna / quae possit tibi, **nec meretrix tibicina, cuius / ad strepitum salias terrae grauis**; et tamen urges / iampridem non tacta ligonibus arua bouemque / disiunctum curas et strictis frondibus exples* (Hor. *epist.* 1,14,21-28)

(292) *deliciae populi, magno notissima circo / Quintia, uibratas docta mouere nates, / cymbala cum crotalis, pruriginis arma, Priapo / ponit et adducta tympana pulsa manu: / **pro quibus, ut semper placeat spectantibus, orat**, / tentaque ad exemplum sit sua turba dei* (Priap. 27,1-6)

(293) *hic quando **Telethusa circulatrix**, / quae clunem tunica tegente nulla / exos altius altiusque motat, / crisabit tibi fluctuante lumbo? / haec sic non modo te, Priape, posset, / priuignum quoque sed mouere Phaedrae* (Priap. 19,1)

(294) {ANTAM.} Leno, tu autem **amicam mihi des** facito aut auri mihi reddas minam. {LYC.} **Vin tibicinam meam habere?** {ANTAM.} Nil moror tibicinam; nescias, utrum ei maiores buccaene an mammae sient (Plaut. *Poen.* 1414-1416)

(295) {TH.} Quid ais? {PHAN.} Triduum unum est haud intermissum hic esse et bibi, **scorta duci**, pergraecari, **fidicinas tibicinas** †**ducere** (Plaut. *Most.* 960-961)

(296) *sed quorsum tibi, Auiene, hoc tendit exemplum?' 'quia sub illorum', inquit, 'supercilio non defuit **qui psaltriam intromitti peteret, ut puella ex industria supra naturam mollior canora dulcedine et saltationis lubrico exerceret inlecebris philosophantes*** (Macr. *Sat.* 2,1,5)

(297) *ambubaiae autem sunt mulieres uagae ac uiles, quibus nomen hoc casu uanorum et ebrietate balbutientium uerborum uidetur esse inditum* (Porph. *Hor. sat.* 1,2,2)

(298) epulas a medio die ad mediam noctem protrahebat, refotus saepius calidis piscinis ac tempore aestiuo niuatis; cenitabatque nonnumquam et in publico, naumachia praeclusa uel Martio campo uel circo maximo, **inter scortorum totius urbis et ambubaiarum ministeria** (Suet. *Nero* 27,2)

(299) forsitan expectes ut Gaditana canoro / **incipiant prurire choro plau-
suque probatae** / ad terram tremulo descendant clune puellae, / [spectant hoc nuptae iuxta recubante marito / quod pudeat narrare aliquem praesentibus ipsis.
/ inritamentum ueneris languentis et acres / diuitis urticae [maior tamen ista uoluptas / alterius sexus]; magis ille extenditur, et mox / auribus atque oculis concepta urina mouetur (Iuv. 11,162-170)

(300) non capit has nugas humilis domus. audiat ille / testarum crepitus cum uerbis, **nudum olido stans** / **fornice mancipium** quibus abstinet, ille fruatur / uocibus obscenis omnique libidinis arte (Iuv. 11,171-174)

(301) hic intrant faciles emi puellae, / hic agnoscitur omne quod theatri / aut forma placet aut probatur arte. / hoc plaudunt grege Lydiae tumentes, / **illic cymbala tinnulaeque Gades**, / illic agmina confremunt Syrorum, / hic plebs scenica quique comminutis / permutant uitreis gregale sulphur (Stat. *silv.* 1,6,67-74)

(302) uixit in contubernio auiae delicatae seuerissime, et tamen obsequentissime. **Habebat illa pantomimos fouebatque**, effusius quam principi feminae conuenit. Hos Quadratus non in theatro, non domi spectabat, nec illa exigebat. Audiui ipsam cum mihi commendaret nepotis sui studia, **solere se, ut feminam in illo otio sexus, laxare animum lusu calculorum, solere spectare pantomimos suos**, sed cum factura esset alterutrum, semper se nepoti suo praecepisse abiret studeretque; quod mihi non amore eius magis facere quam reuerentia uidebatur (Plin. *epist.* 7,24,3-5)

(303) inter hunc apparatus belli, Plancus, non iudicio recta legendi neque amore rei publicae aut Caesaris, quippe haec semper impugnabat, sed morbo proditor, cum fuisset humillimus adsentator reginae et infra seruos cliens, cum Antonii librarius, cum obscenissimarum rerum et auctor et minister, cum in omnia et in omnibus uenalis, **cum caeruleatus et nudus caputque redimitus**

arundine et caudam trahens, genibus innixus Glaucum saltasset in conuiuio, refrigeratus ab Antonio ob manifestarum rapinarum indicia, transfugit ad Caesarem (Vell. 2,83,1-2)

(304) ceterum laudatus Trimalchio hilarius bibit et iam ebrio proximus 'nemo' inquit **'uestrum rogat Fortunatam meam ut saltet?** credite mihi: cordacem nemo melius ducit'. atque ipse erectis supra frontem manibus Syrum histrionem exhibebat concinente tota familia: madeia perimadeia (Petron. 52,8-10)

(305) sub exitu quidem uitae palam uouerat, si sibi incolumis status permanisset, proditurum se partae uictoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium ac nouissimo die histrionem **saltaturumque Vergili Turnum**. et sunt qui tradant **Paridem histrionem occisum ab eo quasi grauem aduersarium** (Suet. Nero 54-55)

(306) et de luxu quidem illius temporis circa marinas copias dicere institueram, sed quia in adsertionem nostrae emendationis alia ex aliis proferenda se suggerunt, de piscibus non omitto, sed differo dum **de alia lasciuia qua nunc caremus admoneo**. dic enim, Hore, qui antiquitatem nobis obicis, **ante cuius triclinium modo saltatricem uel saltatorem te uidisse meministi? at inter illos saltatio certatim uel ab honestis adl officio de bailapetebatur** (Macr. Sat. 3,14,2-4)

(307) non dubito fore plerosque, Attice, **qui hoc genus scripturae leue et non satis dignum summorum uirorum personis iudicent, cum relatum legent**, quis musicam docuerit Epaminondam, **aut in eius uirtutibus commemorari, saltasse eum commode scienterque tibiis cantasse**. sed ii erunt fere, qui expertes litterarum Graecarum nihil rectum, nisi quod ipsorum moribus conueniat, putabunt. **hi si didicerint non eadem omnibus esse honesta atque turpia**, sed omnia maiorum institutis iudicari, non admirabuntur nos in Graiorum uirtutibus exponendis mores eorum secutos (Nep. praef. 1-3)

(308) τὰ μὲν οὖν τῶν καλῶν σωμάτων καὶ γενναίων ψυχῶν εἰς τὰς χορείας, οἷας εἴρηται δεῖν αὐτὰς εἶναι, διαπεπέρανται, τὰ δὲ τῶν αἰσchrῶν σωμάτων καὶ διανοημάτων καὶ τῶν ἐπὶ τὰ τοῦ γέλωτος κωμωδήματα τετραμμένων, κατὰ λέξιν τε καὶ ᾠδὴν καὶ κατὰ ὄρχησιν καὶ κατὰ τὰ τούτων πάντων μιμήματα

κεκωμωδημένα, ἀνάγκη μὲν θεάσασθαι καὶ γνωρίζειν· ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν μὲν οὐ δυνατόν, εἰ μέλλει τις φρόνιμος ἔσεσθαι, ποιεῖν δὲ οὐκ αὖ δυνατόν ἀμφοτέρω, εἴ τις αὖ μέλλει καὶ μικρὸν ἀρετῆς μεθέξειν, ἀλλὰ αὐτῶν ἕνεκα τούτων καὶ μαθάνειν αὐτὰ δεῖ, τοῦ μή ποτε δι' ἄγνοιαν δρᾶν ἢ λέγειν ὅσα γελοῖα, μηδὲν δέον, **δούλοις δὲ τὰ τοιαῦτα καὶ ξένοις ἐμίσθοις προστάττειν μιμῆσθαι**, σπουδὴν δὲ περὶ αὐτὰ εἶναι μηδέποτε μηδ' ἡντινοῦν, **μηδέ τινα μαθάνοντα αὐτὰ γίγνεσθαι φανερόν τῶν ἐλευθέρων, μήτε γυναῖκα μήτε ἄνδρα**, καινὸν δὲ αἰεὶ τι περὶ αὐτὰ φαίνεσθαι τῶν μιμημάτων. ὅσα μὲν οὖν περὶ γέλωτά ἐστιν παίγνια, ἃ δὴ κωμωδίαν πάντες λέγομεν, οὕτως τῷ νόμῳ καὶ λόγῳ κείσθω (Pl. *Lg.* 816d)

(309) Ὡς δὲ ἡ κυρὴ ἐγένετο τῶν ἡμερέων τῆς τε κατακλίσιος τοῦ γάμου καὶ ἐκφάσιος αὐτοῦ Κλεισθένης τὸν κρίνοι ἐκ πάντων, θύσας βοῦς ἑκατὸν ὁ Κλεισθένης εὐώχεε αὐτούς τε τοὺς μνηστῆρας καὶ Σικωνίους πάντας. Ὡς δὲ ἀπὸ δείπνου ἐγένοντο, οἱ μνηστῆρες ἔριν εἶχον ἀμφὶ τε μουσικῇ καὶ τῷ λεγομένῳ ἐς τὸ μέσον. **Προϊούσης δὲ τῆς πόσιος κατέχων πολλὸν τοὺς ἄλλους ὁ Ἴπποκλείδης ἐκέλευσέ οἱ τὸν αὐλητὴν αὐλῆσαι ἐμμελεῖν· πειθομένου δὲ τοῦ αὐλητέω ὀρχήσατο. Καὶ κως ἐνωτῷ μὲν ἀρεστῶς ὀρχέετο, ὁ Κλεισθένης δὲ ὀρέων ὅλον τὸ πρῆγμα ὑπώπτει.** Μετὰ δὲ ἐπισχῶν ὁ Ἴπποκλείδης χρόνον ἐκέλευσέ τινα τράπεζαν ἐσενεῖκαι· ἐσελθούσης δὲ τῆς τραπέζης πρῶτα μὲν ἐπ' αὐτῆς ὀρχήσατο Λακωνικὰ σχημάτια, μετὰ δὲ ἄλλα Ἀττικά, τὸ τρίτον δὲ τὴν κεφαλὴν ἐρείσας ἐπὶ τὴν τράπεζαν τοῖσι σκέλεσι χειρονόμησε. Κλεισθένης δὲ τὰ μὲν πρῶτα καὶ τὰ δεύτερα ὀρχεομένου ἀποστρυγέων γαμβρὸν ἄν οἱ ἔτι γενέσθαι Ἴπποκλείδην διὰ τὴν τε ὀρχησιν καὶ τὴν ἀναιδείην κατεῖχε ἐνωτόν, οὐ βουλόμενος ἐκραγῆναι ἐς αὐτόν· ὥς δὲ εἶδε τοῖσι σκέλεσι χειρονομήσαντα, οὐκέτι κατέχειν δυνάμενος εἶπε· «Ὡ παῖ Τεισάνδρου, ἀπορχήσαό γε μὲν τὸν γάμον.» Ὁ δὲ Ἴπποκλείδης ὑπολαβὼν εἶπε· «Οὐ φροντὶς Ἴπποκλείδη.» Ἀπὸ τούτου μὲν τοῦτο ὀνομάζεται (Hdt. 6,129-130)

(310) **A(ulus) Clodius A(uli) f(ilius)** / Men(enia) Flaccus Huir i(ure) d(i-cundo) ter quinq(uennalis) / trib(unus) mil(itum) a populo / **primo duomuiratu()** **Apollinarib(us)** in foro pompam / tauros taurocentas succursores pontarios / paria III pugiles cateruarios et pycas ludos / **omnibus acruamatis pantomimisq(ue) omnibus et / pylade** et HS n(ummos) X(milia) in publicum pro duomuiratu() / secundo duomuiratu() quinq(uennalis) Apollinaribus in foro /

pompam tauros taurarios succursores pugiles / cateruarios pos(uit) ter die solus
in spectaculis athletas / par(ia) XXX glad(iatorum) par(ia) V et gladiat(orum)
par(ia) XXXV et / uenation(es) tauros taurocentas apros ursos / cetera uenatio-
ne uaria cum collega / tertio duomuiratu ludos **factione prima / adiectis
acruamatis** cum collega // Clodia A(uli) f(ilia) hoc monumentum sua impensa
/ sibi et suis (CIL 10, 01074d)

(311) at theatri licentia, proximo priore anno coepta, grauius tum erupit, occi-
sis non modo e plebe set militibus et centurione, uulnerato tribuno praetoriae
cohortis, dum probra in magistratus et dissensionem uulgi prohibent. actum de
ea seditione apud patres dicebanturque sententiae, ut praetoribus ius uirgarum
in histriones esset. intercessit Haterius Agrippa tribunus plebei increpitusque est
Asinii Galli oratione, silente Tiberio, qui ea simulacra libertatis senatui praebe-
bat. ualuit tamen intercessio, quia diuus Augustus immunis uerberum histriones
quondam responderat, neque fas Tiberio infringere dicta eius. de modo lucaris
et aduersus lasciuia fautorum multa decernuntur; **ex quis maxime insignia,
ne domos pantomimorum senator introiret, ne egredientis in publicum
equites Romani cingerent aut alibi quam in theatro spectarentur, et spec-
tantium immodestiam exilio multandi potestas praetoribus fieret** (Tac. *ann.*
1,77,1-4)

(312) porticibusne tibi monstratur femina uoto / digna tuo? cuneis an habent
spectacula totis / quod securus ames quodque inde excerpere possis? / **chiro-
nomon Ledam molli saltante Bathyllo / Tuccia uesicae non imperat, Apula
gannit**, / [sicut in amplexu, subito et miserabile longum.] / **attendit Thymele:**
Thymele tunc rustica discit. / ast aliae, quotiens aulaea recondita cessant, / et
uacuo clusoque sonant fora sola theatro, / atque a plebeis longe Megalesia, tris-
tes / personam thyrsusque tenent et subligar Acci (Iuv. 6,60-70)

(313) et quis iam locus miserae adulationis manebat ignarus, cum **laudes im-
peratorum** ludis etiam et commissionibus celebrarentur, **saltarentur atque in
omne ludibrium effeminatis uocibus modis gestibus frangerentur**? Sed illud
indignum, quod eodem tempore in senatu et in scaena, ab histrione et a consule
laudabantur. Tu procul a tui cultu ludicras artes remouisti. **Seria ergo te carmi-
na honorque aeternus annalium, non haec breuis et pudenda praedicatio**

colit; quin etiam tanto maiore consensu in uenerationem tui theatra ipsa con-surgent, quanto magis de te scaenae silebunt (Plin. *paneg.* 54,1-2)

(314) **plane religiosiores estis in cauea**, ubi super sanguinem humanum, su-per inquinamenta poenarum proinde **saltant dei uestri**, argumenta et historias noxiis ministrantes, nisi quod et ipsos deos uestros saepe noxii induunt (Tert. *apol.* 15,4)

(315) scimus enim musicen nostris moribus abesse a principis persona, **sal-tare uero etiam in uitiiis poni**: quae omnia apud Graecos et grata et laude digna ducuntur (Nep. *Epam.* 1,2)

(316) Tarquinius Superbus habuit perditos filios, inter quos Arruntem. qui dum in castris esset, patre suo Ardeam obsidente, et ortus esset inter eum et Col-latinum, maritum Lucretiae, de uxoribus sermo, eo usque processit contentio, ut ad probandos earum mores arreptis equis statim domos suas simul proficisceren-tur. ingressi itaque ciuitatem Collatiam, ubi fuit Lucretiae domus, inuenerunt eam lanificio operam dantem et tristem propter mariti absentiam. **inde ad Ar-runtis domum profecti cum uxorem eius inuenissent cantilenis et saltatio-nibus indulgentem, reuersi ad castra sunt** (Serv. *Aen.* 8,646)

(317) litteris Graecis Latinis docta, **psallere et saltare elegantius quam ne-cesse est probae**, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt (Sall. *Catil.* 25,2)

(318) βραχεῖαν δέ τινα τῆς περιστάσεως ἔμφασιν ὁ Τίτος αὐτὸν ἠνάγκασε λαβεῖν. ἰδὼν γὰρ αὐτὸν παρὰ πότον ἐν μακροῖς ἱματίοις ὀρχούμενον, παρ' αὐτὰ μὲν ἐσιώπησε, τῇ δ' αὖριον ἐντυγχάνοντος αὐτοῦ καί τι περὶ τῆς πατρίδος ἀξιούντος “Ἐγὼ μὲν, ὦ Δεινοκράτη, πᾶν” ἔφη “ποιήσω τὸ δυνατόν· ἐπὶ δὲ σοῦ θαυμάζω πῶς δύνη παρὰ πότον ὀρχεῖσθαι, τηλικούτων πραγμάτων ἀρχὴν κεκίνηκώς ἐν τοῖς Ἕλλησιν.” ἐδόκει δὲ τότε βραχύ τι συσταλῆναι καὶ μαθεῖν ὡς ἀνοίκειον ὑπόθεσιν τῆς ἰδίας αἵρέσεως καὶ φύσεως ἀποδέδωκε (Plb. 23,5)

(319) si qui sapiens rogatus sit ab eo, qui eum heredem faciat, cum ei testa-mento **sestertium milies relinquatur, ut antequam hereditatem adeat luce palam in foro saltet**, idque se facturum promiserit, quod aliter heredem eum scripturus ille non esset, faciat quod promiserit necne? Promisisse nollem et id

arbitror fuisse grauitatis; quoniam promisit, **si saltare in foro turpe ducet, honestius mentietur, si ex hereditate nihil ceperit, quam si ceperit, nisi forte eam pecuniam in rei publicae magnum aliquod tempus contulerit, ut uel saltare, cum patriae consulturus sit, turpe non sit** (Cic. *off.* 3,24)

(320) quid faciam? saltat Milonius: Milonium ait ebrietate dissolui, ut **contra decus saltet...** (Schol. Hor. *sat.* 2,1,24)

ÍNDICE DE PASAJES CITADOS

A

- Accio (Acc.)
trag. 236-251 (= texto 152): 205-206, 493, 540
trag. 250 (= texto 70): 118, 512, 526
carm. frg. 25,1: 510
- Agustín (Aug.)
civ. 6,9: 295 n. 544
civ. 7,26: 364 n. 665
civ. 18,10: 474
cons. evang. 1,33,55: 417 n. 758
doctr. christ. 2,25,38: 378 n. 691
epist. 91,5 (= texto 273): 364 n. 665, 418, 499
epist. 26,2 (= texto 3): 75, 510, 519
- Ambrosio (Ambr.)
epist. 27,6-8: 92 n. 156
epist. 27,8 (= texto 6): 76, 193, 510, 519
Hel. 18,66: 78
- in Luc.* 6,8 (= texto 145): 194, 512, 538
- Amiano Marcelino (Amm.)
14,6,19 (= texto 125): 166, 504, 509, 534
19,1,10: 143 n. 263
- Année Epigraphique* (AE)
AE 1932, 00070: 390 n. 718, 507
AE 1956, 00122: 79
AE 1968, 00074: 79
AE 1993, 00912: 115
AE 2002, 00181 (= texto 197): 266, 507-508, 510, 547
- Anthologia Latina* (Anth.)
111,9-10 (= texto 258): 383, 561
- Anthologia Palatina* (AP)
AP. 9,248: 381 n. 699
AP. 16,289: 381 n. 699
AP. 16,290: 381 n. 699

Apiano (App.)

Hisp. 53 (= texto 207): 279, 512, 549

Pun. 66 (= texto 243): 88 n. 148, 280 n. 514, 338, 502, 506, 512, 557

Appendix Vergiliana

Copa 1-2 (= texto 84): 80 n. 137, 447 n. 808, 496, 504, 528

Copa 1-4 (= texto 290): 127 n. 84, 181 n. 320, 439 n. 290, 496, 569

Culex 19: 103, 505

Culex 109-117: 207

Apuleyo (Apul.)

flor. 18,12: 366 n. 672

met. 1,4 (= texto 278): 423, 566

met. 6,24 (= texto 161): 218, 511, 541

met. 8,26: 432 n. 784

met. 8,27 (= texto 227): 310, 511, 512, 553

met. 8,30 (= texto 229): 312, 378 n. 689, 497, 513, 553

met. 10,17: 78

met. 10,29 (= texto 191): 77, 257, 364 n. 665, 507, 546

met. 10,30-34 (= texto 263): 401, 421 n. 768, 564

met. 11,5-30: 288 n. 530

met. 11,8 (= texto 211): 288, 505, 549

met. 11,9-10 (= texto 212): 290, 505, 511, 550

met. 11,19: 286 n. 524

Arístides Quintiliano (Aristid. Quint.)

de mus. 3,25: 297 n. 549

Aristófanes (Ar.)

Sch. Ar. *Lys.* 645: 197 n. 343, 515

V. 1480-1481 (= texto 245): 348, 367 n. 675, 557

V. 1484-1537: 348

Aristóteles (Arist.)

Po. 1447a: 517

Po. 1452b: 367, 516

Pol. 1338b-1339a: 155 n. 278

Pol. 1341a: 308 n. 569, 494

Aristoxeno (Aristox.)

Fr. 106: 333 n. 613

Arnobio (Arnob.)

nat. 2,42: 73 n. 124, 509

nat. 4,35: 364 n. 665, 474

nat. 7,33,3 (= texto 261): 391, 493, 498, 500, 505, 562

nat. 7,33,7 (= texto 101): 137, 492, 502, 504, 530

Quincio Ata (Atta)

com. 1 (= texto 19): 86, 498, 506, 521

Ateneo (Ath.)

19f: 516

288c: 515

362b: 142, 494

620e: 516

628c: 155, 364

629b-c: 160

629c: 250 n. 456, 279 n. 513, 516, 517

630b: 200 n. 353, 333 n. 613, 517

631c: 160 n. 286, 368 n. 676, 517

Audax grammaticus (Audax gramm.)

334,8: 62 n. 110

Ausonio (Auson.)

6,65-67 (= texto 158): 216, 497, 540

B

Bucolica Einsidlensia (Buc. Eins.)

2,15-20 (= texto 177): 235, 511, 513, 543

C

Calímaco (Call.)

Del. 306-313 (= texto 121): 159, 322 n. 588, 507, 515, 533

Dian. 237-247: 250 n. 452

Calpurnio Sículo (Calp.)

ecl. 4,127-131 (= texto 168): 226, 511, 542

Carisio (Char. gramm.) ed.

p. 102: 266 n. 489, 492

Carmina Latina Epigraphica (CLE)

CLE 00001 (= texto 154): 208, 540

CLE 00055 (= texto 67): 115, 165, 181 n. 320, 496, 503, 504, 526

CLE 00211 (= texto 221): 300, 497, 551

CLE 00358: 105 n. 188

CLE 00411 (= texto 66): 115, 504, 505, 526

CLE 01282 (= texto 54): 105, 495, 510, 524

CLE 01642: 105 n. 188

CLE 02018 (= texto 148): 105 n. 188, 196, 539

Casiodoro (Cassiod.)

Chron. II p. 131,639: 372, 502

Catón (Cato)

agr. 141: 228, 231 n. 413, 503

orat. 115 (= texto 249): 360, 478, 511, 558

orig. 1,1: 478 n. 848

Catulo (Catull.)

- 17,1-7 (= texto 201): 271, 508, 548
 61,1-15 (= texto 160): 217, 497, 500, 541
 63,19-26 (= texto 222): 302, 512, 513, 551
 63,27-30 (= texto 40): 99, 493, 496, 497, 513, 523
 64,287: 103, 505
 64,251-264 (= texto 153): 207, 493, 510, 511, 513, 540

Cesáreo Arelatense (Caes. Arel.)

- serm.* 1,12 (= texto 113): 142, 494, 531
serm. 13,4 (= texto 36): 94, 493, 522
serm. 55,2 (= texto 114): 143, 494, 495, 531

Cicerón (Cic.)

- Brut.* 225 (= texto 34): 93, 176 n. 314, 388, 509, 522
Cael. 11 (= texto 130): 173, 535
Catil. 2,23 (= texto 131): 174, 535
de orat. 3,83 (= texto 123): 164, 500, 534
de orat. 3,220: 176
de orat. 3,213-227: 385 n. 708
Deiot. 26 (= texto 5): 76, 510, 519

Deiot. 28: 173 n. 310

- div.* 1,55 (= texto 242): 337, 506, 557
div. 2,72 (= texto 74): 120, 512, 527
dom. 60: 108
fam. 6,6,7: 120, 512
fam. 7,1,1 (= texto 268): 409, 504, 565
fam. 7,23,2: 202 n. 359, 505
fin. 3,24 (= texto 55): 91 n. 154, 106, 130, 500, 504, 509, 524
har. resp. 23 (= texto 106): 140, 335, 502, 531
Mur 13 (= texto 61): 43, 110, 480, 496, 509, 525
off. 1,114 (= texto 246): 354, 387 n. 711, 558
off. 1,150 (= texto 56): 106, 464 n. 828, 502, 509, 524
off. 3,24 (= texto 319): 482, 575
p. red. in sen. 13 (= texto 59): 108, 509, 525
Phil. 5,15 (= texto 58): 108, 496, 509, 524
Pis. 18 (= texto 60): 109, 509, 525
Pis. 22: 108
Planc. 87: 108
Rab. Post. 35: 373

- Sest.* 88 (= texto 22): 87, 498, 512, 521
- Sest.* 116 (= texto 166): 223, 410, 477 n. 846, 491, 494, 498, 502, 507, 542
- Tusc.* 4,3: 478 n. 848
- Verr.* 2,5,36: 417
- Claudiano (Claud.)
- 17,311-324 (= texto 281): 426, 510, 567
- 28,620-638 (= texto 236): 324, 503, 555
- Columela (Colum.)
- 1,pr,4 (= texto 27): 91, 509, 521
- Comodiano (Comm.)
- instr.* 1,34 (= texto 111): 142, 494, 531
- Concilia (C.)
- CCP[691-692] *Can.* 51: 94 n. 162
- CCP[691-692] *Can.* 62 (= texto 182): 240, 510, 544
- Coricio de Gaza (Chor.)
- Or.* 124: 165
- Corpus Glossariorum Latinorum*
- Gloss. V 654,7: 434 n. 788, 495
- Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL)
- CIL 02, 00065: 113, 498
- CIL 04, 01203: 257 n. 471
- CIL 06, 00877 (= texto 143): 190, 507, 538
- CIL 06, 02104 (= textos 68 y 69): 117, 208 n. 369, 232, 492, 512, 526
- CIL 06, 02177: 268, 506, 508
- CIL 06, 02264: 513
- CIL 06, 02265 (= texto 112): 142, 500, 531
- CIL 06, 10103: 515
- CIL 06, 10107: 492, 515
- CIL 06, 10127: 113, 498
- CIL 06, 10128 (= texto 266): 406, 494, 498, 511, 564
- CIL 06, 10143 (= texto 124): 165, 414 n. 750, 509, 534
- CIL 06, 10144 (= texto 65): 112, 509, 526
- CIL 06, 31982 (= texto 25): 89, 241 n. 430, 501, 521
- CIL 10, 00104: 294, 493
- CIL 10, 01074d (= texto 310): 467, 505, 507, 573
- CIL 14, 02408: 469
- CIL 14, 04198: 115
- CIL 14, 04273: 469

D

Digesta Iustiniani (Dig.)

48,19,8 (= texto 192): 258, 504,
507, 546

Diodoro Sículo (D. S.)

31,25,2: 340

5,2,14: 517

Diomedes (Diom. gramm.)

3,479: 62

Dión Casio (D. C.)

44,11: 244 n. 439

61,31,3: 238 n. 425

Dión Crisóstomo (D. Chr.)

fr. 20,9: 167

Dioniso de Halicarnaso (D. H.)

2,19,4 (= texto 223): 303, 500, 552

2,70,1: 261

2,70,2-5 (= texto 196): 263, 333 n.
614, 497, 508, 547

2,70,5: 265 n. 484, 508

2,71,1: 264, 269

2,71,4 (= texto 241): 334, 497, 502,
506, 557

7,72,5-12 (= texto 239): 280 n.
514, 332, 344 n. 631, 501, 502, 506,
510, 512, 517, 556

Donato (Don.)

Ter. Ad. 752 (= texto 49): 102, 356
n. 653

Ter. Andr. praef. 2,3 (= texto 267):
407, 498, 565

E

Eliano (Ael.)

VH 3,40: 200 n. 354, 510

Ennio (Enn.)

trag. 123-127 (= texto 219): 89 n.
150, 298, 493, 510, 551

frg. var. 63: 259, 494

Escipión Africano (Scip. min.)

or. frg. 30,12 (= texto 7): 77, 93,
496, 509, 510, 519

Estacio (Stat.)

silv. 1,6,67-74 (= texto 301): 449,
497, 499, 570

silv. 5,2,129-131: 263, 269, 508

silv. 3,4,53-59: 227, 497

silv. 3,5,64-67 (= texto 94): 128 n.
235, 131, 181, 504, 529

Estrabón (Str.)

3,3,7: 277

3,4,16: 277

10,3,19: 201, 496, 510

F

Fedro (Phaedr.)

5,7,4-27 (= texto 253): 375, 494, 511, 560

Festo (Fest.) ed. Müller

p. 25: 274

p. 270-273 (= texto 97): 132, 172, 274, 492, 504, 506, 508, 513, 529

p. 298 (= texto 75): 121, 512, 527

p. 326 (= texto 17): 84, 107, 408, 504, 505, 509, 520

p. 329 (= texto 198): 268, 503, 508, 547

p. 498 (= texto 77): 122, 512, 527

Filodemo (Phld.)

Mus. 48-50: 308 n. 569, 494

Filón de Judea (Ph.)

Fr. 79: 384

Fírmico Materno (Firm. *math.*)

err. 6,5: 393 n. 721

err. 17,1: 309 n. 570

Frontón (Fronto) ed. Van den Hout

Aur. Fronto p. 47v.d.H: 419 n. 761

p. 154,4v.d.H: 73 n. 124, 509

p. 156,8v.d.H: 425 n. 771, 513

G

Aulo Gelio (Gell.)

1,5,3 (= texto 259): 386, 413, 497, 509, 561

6,12,5 (= texto 287): 434, 495, 568

20,3,2 (= texto 240): 333, 344 n. 631, 510, 556

H

Heródoto (Hdt.)

6,129-130 (= texto 309): 81, 462, 517, 572

Historia Augusta (Hist. Aug.)

Aurelian. 6,4: 73 n. 124, 142 n. 261, 509

Aurelian. 20,3: 229 n. 408

Gall. 8,3-4 (= texto 104): 139, 502, 504, 530

Hadr. 19,7-10 (= texto 193): 258, 275 n. 507, 507, 546

Heliog. 7,3-4 (= texto 232): 313, 500, 553

Heliog. 12,1 (= texto 64): 112, 509, 526

Heliog. 25,5: 416 n. 757

Heliog. 32,9 (= texto 231): 313, 451 n. 815, 511, 553

Homero (Hom.)

Il. 18,590-606 (= texto 235): 98, 321, 507, 508, 515, 555

Od. 6,105-106: 204

Od. 24,68-69: 249 n. 449, 516

Horacio (Hor.)

ars 231-233: 128, 224, 504, 528

ars 361: 22 n. 22

carm. 1,37,1-4: 119 n. 220

carm. 2,12,13-20 (= texto 171): 128 n. 235, 227, 265 n. 488, 497, 542

carm 3,6,21: 131, 501, 504, 529

carm. 3,18,1: 245

carm. 3,18,13-16 (= texto 72): 119, 245, 499, 511, 526

carm. 4,1,27-28 (= texto 71): 118, 185, 508, 511, 526

epist. 1,14,21-28 (= texto 291): 440, 512, 569

epist. 2,1,145: 152 n. 273, 499

epist. 2,1,60: 394 n. 725

epist. 2,2,124-125 (= texto 90): 129, 373, 373 n. 683, 492, 497, 504, 528

sat. 1,2,2: 141 n. 259, 445, 491, 569

sat. 1,2,101-102: 446 n. 805

sat. 1,5,62-63 (= texto 10): 78, 129, 373, 373 n. 683, 492, 497, 510, 519

sat. 1,9,22-25 (= texto 85): 127, 447 n. 808, 504, 528

sat. 2,6,71-76 (= texto 284): 429, 568

sat. 1,10,90-91: 414 n. 749

sat. 2,3,5: 222, 510

Hesiquio (Hsch.)

K. 2715: 436 n. 791, 496, 516

Π 4115: 250 n. 456, 516, 517

Π 4464: 251 n. 458, 517

T 1586: 327, 492, 503, 508, 513

Higino (Hyg.)

astr. 2,21,3 (= texto 144): 192, 495, 538

astr. 2,4,2 (= texto 178): 236, 241 n. 430, 543

fab. 88,4 (= texto 52): 104, 495, 524

Hymni Homerici (h.Hom.)

h.Ap. 146-173: 196 n. 342

h.Ap. 182-206: 196 n. 342

I

Ilias latina (Homer.)

880-885: 321 n. 585

Inscriptiones (Inscr.)

BMus. III 2,600: 394 n. 724

Isidoro (Isid.)

orig. 3,22,11: 142 n. 260, 142 n. 261

orig. 18,19,1: 510

orig. 18,43,1: 107 n. 192, 143 n. 263, 407

orig. 18,48,1: 143 n. 263

orig. 19,1,20: 136

J

Jenofonte (X.)

An. 6,1,5-13: 250 n. 457, 517

Smp. 2,2: 113 n. 203, 515

Smp. 2,16-17 (= texto 118): 156, 517, 533

Smp. 9,2-7 (= texto 252): 370, 560

Jerónimo (Hier.)

in eccles. 3: 92 n. 156

in Matth. 2,1148: 92, 156

in Zach. 3,12 (= texto 8): 77, 510, 512, 519

virg. Mar. 18 (= texto 15): 73 n. 124, 82, 494, 509, 520

Juvenal (Iuv.)

3,58-65 (= texto 230): 312, 513, 553

6,60-70 (= texto 312): 471, 494, 573

6,250: 416 n. 754, 499

6,314-319 (= texto 167): 224, 494, 511, 542

7,82-87 (= texto 256): 381, 506, 561

11,162-170 (= texto 299): 447, 499, 570

11,171-174 (= texto 300): 448, 570

L

Lactancio (Lact.)

inst. 1,20,6: 417

Libanio (Lib.)

or. 64,103-107: 167

or. 64,104 (= texto 126): 167, 534

Lisias (Lys.)

21,4: 279 n. 208; 498, 512, 549

Longo (*Longus*)

2,36-37 (= texto 181): 239, 544

Lucano (Lucan.)

1,599-604 (= texto 200): 270, 508, 548

Luciano (Luc.)

Salt. 5: 380

Salt. 8: 516

Salt. 11: 516

Salt. 12: 249, 515

Salt. 13: 322 n. 588

- Salt.* 14: 250
- Salt.* 15: 296 n. 547
- Salt.* 16: 368 n. 676, 517
- Salt.* 22: 356, 516, 517
- Salt.* 35: 176 n. 314, 389 n. 715
- Salt.* 67: 378 n. 689, 517
- Salt.* 70: 380
- Salt.* 78: 379 n. 692, 517
- Salt.* 79: 296 n. 547
- Salt.* 83: 168, 365
- Sat.* 4: 223, 510
- Sat.* 18 (= texto 165): 223, 510, 541
- Syr. D.* 50-51 (= texto 228): 311, 500, 553
- Lucilio (Lucil.)
- 32 (= texto 4): 76, 495, 510, 519
- Lucrecio (Lucr.)
- 2,618-639 (= texto 99): 89 n. 150, 137, 305, 496, 497, 500, 502, 511, 513, 530
- 4,584: 207
- 4,973-982 (= texto 269): 411, 565
- M**
- Macrobio (Macr.)
- Sat.* 2,1,5 (= texto 296): 445, 507, 569
- Sat.* 2,7,13: 168
- Sat.* 2,7,14: 380 n. 698, 498
- Sat.* 2,7,15 (= texto 12): 79, 501, 510, 520
- Sat.* 2,7,16-17 (= texto 127): 168, 507, 534
- Sat.* 2,7,18: 429 n. 775, 507
- Sat.* 3,12,1-4: 264 n. 483, 508
- Sat.* 3,14,2-4 (= texto 306): 458, 509, 571
- Sat.* 3,14,5 (= texto 132): 174, 478, 507, 535
- Sat.* 3,14,6-7 (= texto 122): 164, 495, 509, 534
- Sat.* 3,14,12: 386
- Sat.* 3,14,14 (= texto 204): 73 n. 124, 276, 459, 500, 508, 509, 548
- Sat.* 5,13,30: 121 n. 221, 512
- Sat.* 5,17,5: 380 n. 696
- Manilio (Manil.)
- 1,666-671: 192
- Marcial (Mart.)
- 1,35,8-9: 416 n. 754, 499
- 1,41,12: 446 n. 806, 499
- 2, *Praefatio*, 7-8: 176 n. 314
- 3,63,3-6 (= texto 87): 128, 504, 528
- 4,44,4: 207

5,31,1-8 (= texto 280): 89 n. 150,
424, 510, 513, 567

5,78,22-30 (= texto 282): 427, 499,
511, 567

5,78,25-28: 448

6,71,1-6 (= texto 100): 137, 181 n.
320, 447, 499, 502, 530

9,38,1-10 (= texto 279): 113, 424,
513, 567

epigr. 25b,1-4 (= texto 274): 419,
499, 566

epigr. 26,1-8 (= texto 275): 419,
505, 566

Marciano Capela (Mart. Cap.)

2,132-133: 216 n. 385, 497

7,745-746: 91 n. 154

Máximo de Turín (Max. Taur.)

serm. 42: 92 n. 156

Mimographi incerti (Mim. inc.)

frg. 1: 83

N

Nevio (Naev.)

com. 99-105 (= texto 108): 140,
210, 501, 502, 531

trag. 32 (= texto 220): 298, 493,
551

trag. 75 (= texto 39): 98, 496, 522

Nepote (Nep.)

Praef. 1-3 (= texto 307): 173 n.
310, 459, 460, 571

Epam. 1,2 (= texto 315): 475-476,
574

Nonio Marcelo (Non.) ed. Lindsay

p. 5,16: 434 n. 788, 495

Nono de Panópolis (Nonn.)

D. 19,225-226: 384 n. 706

O

Orphicorum fragmenta (OF)

OF 585: 299

Ovidio (Ov.)

am. 2,4,25-32 (= texto 138): 128 n.
235, 180, 537

ars 1,31-34: 179

ars 1,111-114 (= texto 73): 119,
345, 502, 511, 526

ars 1,499-500 (= texto 2): 75, 333
n. 614, 504, 510, 519

ars 2,305: 128 n. 235

ars 2,599-600: 179

ars 3,25-29: 179

ars 3,349-350 (= texto 86): 128,
504, 528

ars 3,349-352 (= texto 136): 179,
496, 504, 536

fast. 1,665-670: 225

fast. 2,31: 243
fast. 2,268: 241 n. 430, 502
fast. 2,271-279: 242 n. 432, 503
fast. 3,261-271: 227, 497
fast. 3,370-392: 265, 508
fast. 3,387-388: 268
fast. 3,393-396: 122 n. 224
fast. 3,535: 220, 492, 541
fast. 3,535-540 (= texto 163): 220, 492, 541
fast. 4,209-214 (= texto 224): 306, 493, 496, 497, 504, 511, 513, 552
fast. 4,649 ss.: 245
fast. 4,905-910: 225
fast. 5,331-340 (= texto 271): 416, 499, 565
fast. 5,350-355 : 218
fast. 6,327-330 (= texto 187): 247, 510, 511, 545
met. 6,513-517 (= texto 21): 86, 498, 521
met. 8,579-582 (= texto 48): 101, 185, 495, 505, 523
met. 8,746: 103, 505
met. 14,514-526 (= texto 151): 205, 539
rem. 331-334 (= texto 139): 128 n. 235, 180, 504, 537

trist. 2,515-520 (= texto 257): 382, 504, 561

trist. 5,7b,1 (= texto 11): 79, 380 n. 698, 498, 510, 519

trist. 5,12,7-8 (= texto 45): 100, 495, 523

P

Patrologia Graeca (PG)

9,456a-b: 193

35,837b-c: 193

56,263-270: 364 n. 665

57,80: 420 n. 764

58,491: 193

Papyri Oxyrhynchi (POxy)

413: 403 n. 736

inv. 100 / 180 (a). 5-7: 443 n. 800

2260: 251 n. 458, 517

Paulo Diácono (Paul. Fest.) ed. Muller

p. 5: 232, 492

p. 9: 327, 492, 503, 508, 513

p. 31 (= texto 195): 259, 494, 546

Pausanias (Paus.)

3,25,2: 251 n. 458, 496, 517

4,31,8: 250 n. 452

Persio (Pers.)

5,2,122-123 (= texto 91): 129, 247, 447 n. 808, 494, 499, 504, 528

Petronio (Petron.)

36,1-2 (= texto 83): 125, 431 n.
780, 512, 528

52,8 (= texto 47): 101, 452, 496,
523, 571

52,8-10 (= texto 304): 452, 496,
571

53,2 (= texto 31): 91, 509, 522

53,11-12 (= texto 277): 422, 499,
566

53,12: 113, 430 n. 778, 506

59,1-3 (= texto 285): 430, 500, 568

78,5: 491

95,1 (= texto 103): 138, 498, 530

Peruigilium Veneris (Pervig. Ven.)

40-43 (= texto 162): 219, 506, 541

Píndaro (Pi.)

Sch. P. 2,127: 251 n. 458, 517

Platón (Pl.)

Lg. 653d: 192

Lg. 654a: 157

Lg. 654b: 518

Lg. 672b: 197

Lg. 672e-673d: 134, 518

Lg. 795e: 516

Lg. 796b: 156, 250 n. 455, 516, 513

Lg. 796b-c (= texto 119): 156, 533

Lg. 813b (= texto 120): 157, 517,
533

Lg. 814e: 157

Lg. 815a-815d: 53, 510, 516

Lg. 816d (= texto 308): 461, 517,
572

smp. 215c: 308 n. 569, 494

Ti. 40c: 191

Plauto (Plaut.)

Amph. 703-705 (= texto 216): 295,
493, 551

Asin. 627: 433

Aul. 1-39: 209 n. 371

Aul. 332-333: 355 n. 651

Aul. 422 (= texto 286): 432, 495,
568

Bacch. 53: 295 n. 543

Bacch. 371: 295 n. 543

Cas. 799-800 (= texto 157): 215,
497, 500, 540

Cas. 979-980 (= texto 218): 297,
493, 502

Epid. 47: 355 n. 651

Men. 198 (= texto 1): 74, 519

Men. 513: 107, 509, 524

Merc. 469: 295 n. 543

Mil. 666-668 (= texto 288): 434,
495, 568

- Mil.* 1016: 295 n. 543
- Most.* 960-961 (= texto 295): 444, 512, 569
- Persa* 804-826 (= texto 248): 359, 360 n. 661, 495, 511, 558
- Persa* 824 (= texto 9): 77, 510, 511, 519
- Poen.* 1319: 433
- Poen.* 1414-1416 (= texto 294): 444, 512, 569
- Pseud.* 482: 443 n. 801
- Pseud.* 528: 443 n. 801
- Pseud.* 573-573a (= texto 265): 404, 408, 498, 564
- Pseud.* 1271-1278 (= texto 250): 361, 501, 559
- Stich.* 754-775 (= texto 251): 363, 431 n. 782, 436, 495, 496, 501, 559
- Stich.* 659 (= texto 28): 91, 509, 522
- Sitch.* 760: 433
- Plinio el Joven (Plin.)
- epist.* 1,15,3: 448, 499
- epist.* 7,24,3-5 (= texto 302): 347 n. 635, 451, 473, 505, 513, 570
- epist.* 9,17,1-4 (= texto 283): 428, 472, 495, 496, 568
- epist.* 9,34,2 (= texto 135): 178, 536
- paneg.* 54,1-2 (= texto 313): 474, 574
- Plinio el Viejo (Plin.)
- nat.* 2,209: 271, 508
- nat.* 7,158 (= texto 270): 414, 498, 565
- nat.* 7,159: 380, 390
- nat.* 7,204 (= texto 30): 91, 255 n. 467, 496, 507, 509, 522
- nat.* 8,2: 255 n. 466, 507
- nat.* 8,157 (= texto 35): 93, 509, 522
- nat.* 10,49: 121 n. 222, 512
- nat.* 15,86: 121 n. 222, 512
- nat.* 28,11: 186 n. 325
- nat.* 32,146: 436
- Plocio Sacerdote (Sacerd. Gramm.)
- 3,497: 62
- Plutarco (Plu.)
- Ant.* 24: 108 n. 194
- Caes.* 10,2: 223, 494, 507
- Cam.* 27-33: 221, 505
- Cat. Mi.* 3: 320 n. 584, 323 n. 593, 325, 326
- de mus.* 1140c: 279 n. 513
- Is. et Os.* 376c (= texto 213): 291, 511, 550

Num. 13,7-8 (= texto 203): 273, 508, 548

Num. 13,11 (= texto 202): 272, 508, 548

Quaest. Conv. 704c: 113 n. 203, 115

Quaest. Conv. 705e: 516

Quaest. Conv. 711f: 430 n. 776, 494

Quaest. Conv. 713d: 429 n. 774, 496

Quaest. Conv. 747a (= texto 255): 61 n. 106, 298 n. 553, 378, 420 n. 765, 561

Quaest. Conv. 747a-748d: 364

Rom. 15: 215 n. 383

Rom. 21: 242 n. 432, 503

Sull. 36: 405 n. 739, 516

Thes. 21: 322 n. 588

Poetae Epici Graeci (PEG)

Titanomach. 6: 250 n. 455, 516

Polibio (Plb.)

6,53: 340

21,10: 265 n. 485, 508

23,5 (= texto 318): 479, 517, 574

Pólux (Poll.)

4,95 ss.: 71

4,100: 250 n. 456, 516, 517

4,101: 189, 508

9,149: 372 n. 682, 517

Pomponio Porfirión (Porph.)

Hor. carm. 1,36,12 (= texto 128): 170, 508, 512, 535

Hor. carm. 3,6,21-22 (= texto 92): 131, 360 n. 661, 431 n. 782, 501, 504, 529

Hor. carm. 3,18,16: 119 n. 217

Hor. sat. 1,2,2 (= texto 297): 445, 491, 569

Priapea (Priap.)

19,1 (= texto 293): 441, 448 n. 810, 495, 569

27,1-6 (= texto 292): 181 n. 320, 441, 448 n. 810, 496, 497, 513, 569

Procopio (Procop.)

Arc. 9,11-12: 166 n. 297

Propertio (Prop.)

1,2,2: 141 n. 259, 445, 446 n. 805, 491, 569

1,20,45-48 (= texto 37): 96, 495, 505, 522

2,1,5-6: 446 n. 805

2,3,17-18 (= texto 137): 179, 496, 536

2,8,17 (= texto 24): 88, 241 n. 430, 501, 521

2,19,11-16 (= texto 169): 226, 542

2,28,59-62 (= texto 141): 186, 537

2,32,6-10 (= texto 170): 227, 497, 542

2,34,41-42 (= texto 38): 97, 496, 522

3,2,9-16 (= texto 149): 203, 539

3,2,15-16 (= texto 41): 99, 496, 523

3,10,19-25 (= texto 53): 105, 213, 447 n. 808, 495, 500, 511, 524

4,6,70: 203 n. 362

4,8,37-42 (= texto 289): 439, 496, 568

4,9: 416 n. 756

Prudencio (Prud.)

perist. 2,317-320 (= texto 115): 143, 380 n. 698, 498, 504, 531

perist. 10,221-222 (= texto 14): 80, 502, 510, 520

perist. 10,1061-1078 (= texto 225): 308, 493, 500, 552

c. *Symm.* 1,135-138 (= texto 43): 99, 496, 523

Pseudo Catón (Ps. Cato)

Mus. 6: 78, 143 n. 263,

Q

Quintiliano (Quint.)

inst. 1,11,18 (= texto 33): 93, 509, 522

inst. 1,11,16-19 (= texto 134): 177, 271 n. 500, 458, 500, 508, 536

inst. 2,18,1 (= texto 26): 90, 509, 521

inst. 9,4,139: 91 n. 154

inst. 10,7,11: 423 n. 770, 513

inst. 11,3,66 (= texto 32): 92, 509, 522

inst. 11,3,89 (= texto 63): 111, 388, 500, 509, 525

inst. 11,3,88-89 (= texto 260): 388, 561

inst. 11,3,112: 354

S

Salustio (Sall.)

Catil. 25,2 (= texto 317): 174, 477, 507, 574

Scholia in Ciceronem (Schol. Cic.)

Bob. p. 99: 410 n. 744, 498

Scholia in Horatium (Schol. Hor.)

ars 232: 224 n. 402, 494

carm. 1,1,31: 205 n. 365

carm. 1,9,16 (= texto 50): 103, 495, 523

- carm.* 4,13,8: 179 n. 317
- carm. saec.* 7-8: 190, 506
- sat* 1,5,65-66: 214
- sat.* 2,1,24 (= texto 320): 482, 575
- Séneca rétor (Sen.)
- suas.* 1,6: 108 n. 194
- contr.* 9,2,8 (= texto 89): 128, 504, 528
- contr.* 3, pr.,16: 367, 505
- Séneca filósofo (Sen.)
- dial.* 9,17,4 (= texto 79): 123, 127, 504, 512, 527
- dial.* 12,12,6: 367 n. 673, 505
- epist.* 15,4 (= texto 129): 171, 508, 535
- epist.* 97,8: 416
- epist.* 117,25: 425 n. 771, 513
- Med.* 849-865 (= texto 264): 403, 564
- nat.* 7,32,3 (= texto 82): 125, 385, 494, 507, 512, 528
- Phaedr.* 106: 104
- Tro.* 775: 104
- Tro.* 774-781 (= texto 237): 326, 503, 555
- Servio (Serv.)
- Aen.* 1,651: 215 n. 383, 500
- Auct. Aen.* 2,330: 86 n. 145
- Aen.* 3,279 (= texto 16): 82, 84, 509, 520
- Aen.* 5,560: 320 n. 583
- Aen.* 5,593: 327 n. 602
- Aen.* 5,602 (= texto 194): 259, 503, 507, 546
- Aen.* 8,110: 84
- Auct. Aen.* 8,285 (= texto 81): 124, 273, 527
- Aen.* 8,343: 241 n. 430, 503
- Aen.* 8,646 (= texto 316): 476, 574
- ecl.* 3,77 (= texto 174): 229, 491, 503, 543
- ecl.* 5,30 (= texto 29): 91, 214 n. 382, 495, 501, 509, 522
- Auct. ecl.* 5,73 (= texto 140): 184, 537
- ecl.* 5,75 (= texto 173): 229, 491, 503, 505, 542
- ecl.* 6,27 (= texto 102): 137, 502
- Auct. ecl.* 8,29 (= texto 76): 121, 527
- georg.* 1,350 (= texto 98): 58, 134, 230 n. 410, 504, 529
- georg.* 2,384: 88 n. 148, 241 n. 428
- Silio Itálico (Sil.)
- 17,18-22 (= texto 226): 309, 493, 513, 552
- 3,344-348 (= texto 205): 277, 548

3,347: 119

Suetonio (Suet.)

Iul. 22,2 (= texto 23): 88, 241 n. 430, 501, 521

Iul. 39,2 (= texto 189): 77, 255, 504, 507, 545

Iul. 84,2: 341

Aug. 43,2 (= texto 234): 320, 503, 555

Aug. 68,1: 432 n. 784

Aug. 70,1 (= texto 105): 139, 502, 530

Aug. 74,1: 366 n. 672

Tib. 6,4: 325

Tib. 35,2: 454

Cal. 37,2: 451 n. 815

Cal. 54,1 (= texto 62): 111, 500, 509, 525

Cal. 54,2 (= texto 18): 85, 453, 511, 520

Cal. 55,1: 465

Cal. 57,4,1 (= texto 13): 80, 505, 510, 520

Cal. 57,4,5 (= texto 262): 393, 504, 562

Claud. 21,3 (= texto 110): 141, 503, 531

Claud. 26,2: 238 n. 425

Nero 6,3 (= texto 133): 175, 535

Nero 7,1: 325 n. 596

Nero 12,2 (= texto 190): 256, 507, 546

Nero 27,2 (= texto 298): 446, 491, 570

Nero 54,1: 382 n. 702

Nero 54-55 (= texto 305): 453, 506, 571

Vesp. 19,2 (= texto 244): 280 n. 514, 341, 492, 504, 557

Tit. 7,2: 175

T

Tácito (Tac.)

ann. 1,54,2 (= texto 254): 377, 494, 500, 561

ann. 1,77,1-4 (= texto 311): 469, 505, 573

ann. 4,47,2-3 (= texto 209): 281, 512, 549

ann. 11,11,10: 325 n. 596

ann. 11,31,10 (= texto 180): 237, 493, 544

dial. 26: 176 n. 314, 389 n. 716

Germ. 24,1-2 (= texto 206): 278, 549

Terenciano Mauro (Ter. Maur.)

1366: 62 n. 110

- Terencio (Ter.)
Ad. 752: 102
Ad. 749-753 (= texto 247): 189 n. 33, 356, 508, 558
Hec. 33-36 (= texto 276): 113, 422, 499, 566
- Tertuliano (Tert.)
apol. 15,4 (= texto 314): 475, 574
coron. 10: 73 n. 124, 509
spect. 5 (= texto 107): 140, 244, 502, 503, 531
spect. 10,1-3 (= texto 238): 330, 344 n. 631, 501, 506, 511, 556
- Tibulo (Tib.)
1,7,37-40 (= texto 179): 237, 543
1,7,43-48 (= texto 42): 99, 496, 511, 523
1,7,49-50 (= texto 155): 213, 500, 540
2,1,55-56 (= texto 44): 100, 231 n. 411, 240 n. 427, 495, 523
2,1,83-90 (= texto 175): 231, 511, 543
2,2,21-22 (= texto 156): 214, 500, 540
- Tito Livio (Liv.)
1,5,1-4 (= texto 186): 243, 503, 545
- 1,9,12: 215 n. 383
1,20,4 (= texto 80): 124, 270, 508, 512, 527
2,36,1-8: 336
7,2,5 (= texto 96): 132, 504, 529
7,2,1-7 (= texto 116): 151, 343, 499, 500, 501, 502, 510, 532
7,2,11: 404, 498
7,2,12: 492
21,42,1-4 (= texto 208): 89 n. 150, 280, 498, 512, 549
23,26,8-10 (= texto 78): 123, 280, 512, 527
25,14,4-6 (= texto 210): 282, 512, 549
27,37,6-15 (= texto 142): 188, 327 n. 602, 506, 508, 538
39,8,1-8 (= texto 214): 294, 493, 497, 513, 551
39,13,12: 295, 493, 551
39,15,7-8 (= texto 217): 297, 493, 502, 551
perioch. 68: 272 n. 501, 508
- V**
- Valerio Flaco (Val. Fl.)
5,442-445 (= texto 159): 216, 497, 502, 541
5,690-695: 203

Valerio Máximo (Val. Max.)

1,7,4: 336, 506

2,2,9: 242 n. 432, 244 n. 435, 503

2,4,3-4 (= texto 117): 152, 253 n.
462, 344, 497, 500, 501, 502, 532

2,4,4 (= texto 93): 131, 504, 529

2,10,8 (= texto 272): 417, 499, 504,
566

8,10,2: 386

Varrón (Varr.)

ling. 5,85,1 (= texto 199): 170 n.
305, 269, 508, 547*ling.* 5,85,5 (= texto 176): 233, 491,
492, 543*ling.* 5,118: 327, 492, 503, 508, 513*ling.* 6,3 (= texto 164): 222, 508,
541*ling.* 6,13 (= texto 185): 241 n. 430,
243, 503, 545*ling.* 6,22 (= texto 109): 141, 266,
492, 502, 503, 508, 531*ling.* 6,34 (= texto 184): 242, 503,
545*ling.* 6,94: 191 n. 334, 506*ling.* 7,84: 492*Men.* 322: 113, 500*Men.* 513 (= texto 57): 107, 509,
524*rust.* 2,5,1: 141 n. 259*rust.* 3,17,4: 271 n. 499

Virgilio (Verg.)

Aen. 1,393-398: 134*Aen.* 1,498-499 (= texto 46): 100,
523*Aen.* 1,498-504: 204*Aen.* 2,469-470 (= texto 20): 86, 88
n. 148, 498, 521*Aen.* 4,56-64: 104*Aen.* 4,143-150 (= texto 150): 204,
539*Aen.* 5,548-603 (= texto 233): 319,
503, 515, 554*Aen.* 5,605: 115 n. 207*Aen.* 6,642-644 (= texto 51): 103,
447 n. 808, 495, 524*Aen.* 8,285: 264 n. 483*Aen.* 8,663: 321 n. 585*Aen.* 9,612-616: 325 n. 599*ecl.* 5,72-73 (= texto 188): 247,
499, 510, 545*ecl.* 6,27: 226*georg.* 1,10: 245*georg.* 1,344-350 (= texto 172):
229, 231 n. 413, 503, 542*georg.* 1,347-350 (= texto 95): 132,
230 n. 410, 504, 529*georg.* 2,380-389 (= texto 183): 88
n. 148, 241, 510, 544

Vacca (Vita Lucani) ed. Hosius

p. 334-336: 380 n. 698, 498

Veleyo Patérculo (Vell.)

2,83,1-2 (= texto 303): 452, 571

Vulgata (Vulg.)

Exod. 15,20-21: 195 n. 340

Ier. 31,4: 195 n. 340

iud. 16,25: 195 n. 340

iud. 21,19-23: 195 n. 340

I par. 13,8: 195 n. 340

psalm. 150,3-5 (= texto 147): 195,
497, 513, 539

I reg. 18,26: 195 n. 340, 310 n. 573

II reg. 6,14-23 (= texto 146): 195,
502, 539

ÍNDICE DE FIGURAS

Tabla 1. Representación orientativa del esquema seguido en la tesis.

Tabla 2. Organización de los artistas profesionales según su nivel de especialización en danza.

Tabla 3. Calendario de las principales fiestas y festivales romanos que integran danzas.

Figura 1. Representación de Silenos saltando y secuencia de *pas de chat* en la danza clásica. Reconstrucción del movimiento tomado de M. Emmanuel ([1895] 1971), figs. 386-392.

Figura 2. Ménade danzante, detalle del *Vaso Borghese* (ca. s. I a. C.), París, Museo del Louvre.

Figura 3. Músicos y *crotalistria*, detalle de mosaico en S. Sabina en el Aventino (ca. s. II d. C.), Roma, Museos Vaticanos.

Figura 4. Coro de mujeres e indicaciones del director, detalle del *Astrágalo de Sotades* (ca. 450 a. C.), Londres, Museo Británico.

Figura 5. Danza funeraria, detalle de pintura mural de una tumba en Ruvo, Apulia (ca. s. V a. C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

Figura 6. Fauno danzante, detalle de pintura mural del *cubiculum* en la Villa de los Misterios (ca. s. I a. C.), Pompeya.

Figura 7. Lares danzantes y Genio, detalle de pintura mural del Larario en la Casa de los Vettii, (ca. s. I d. C.), Pompeya.

Figura 8. Grupo de bailarines de pírrica organizados por parejas. Relieve romano de prototipo ático (ca. s. I d. C.), Roma, Museos Vaticanos.

Figura 9. Danza armada. Vaso Bicónico de Bisenzo (ca. s. VIII a. C.), Roma, Museo de Villa Giulia.

Figura 10. *Ministri* de los Salios llevando los escudos en procesión, reconstrucción de la llamada *Gema de Florencia* (ca. s. IV a. C.), tomada del DAGR ([1911] 1969: 1020).

Figura 11. Danza armada funeraria. Vaso de *El Cigarralejo* (ca. s. IV a. C.), Murcia, Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo.

Figura 12. Danzas de estilo egipcio en el exterior de un templo. Relieve de Ariccia (ca. s. II d. C.), Roma, Museo Nacional, Palazzo Altemps (cortesía del Prof. J. M. Luzón).

Figura 13. Sistro metálico egipcio (ca. s. IV a. C.), Berlín, Museo Egipcio.

Figura 14. Bailarina girando, detalle de la pintura mural en la Villa de los Misterios (ca. s. I a. C.), Pompeya.

Figura 15. Coribantes danzando en torno a Atis y Cibeles. *Plato de Parabiago* (ca. s. IV d. C.), Milán, Museo Arqueológico.

Figura 16. Detalle del *oinochoe de Tragiatella* con la inscripción “truia” (ca. s. VI a. C.), reproducción tomada del DAGR ([1919] 1969: 496).

Figura 17. Bailarín con escudos en una procesión de triunfo. Detalle del friso perteneciente al templo de Apolo Sosiano (s. I a. C.), Roma, Museos Capitolinos, Palazzo dei Conservatori.

Figura 18. Imagen del *Phersu* danzando. Detalle de pintura mural en la *Tumba de los Augures* (s. VI a. C.), Tarquinia.

Figura 19. Relieve con escena de comedia (s. II a. C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

Figura 20. Dos ejemplos de una escena del *Formión* de Terencio (vv. 485 ss.). Láminas 46 y 47 de J. C. Watson (1903).

Figura 21. Representación pantomímica en una ceremonia isíaca. Reproducción de una postal a partir de pintura mural, Herculano (s. I d. C.). Fuente: Warburg Institute.

Figura 22. Mimos bailando y tocando percusión. Mosaico de la *Casa de Cicerón* (ca. s. II a. C.), Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

Figura 23. Fotografía de la denominada *mima saltatricula*. Imagen tomada del artículo de M. Bieber (1939: 640).

Figura 24. Escenas de *cinaedi*, pintura mural del *columbarium* en Villa Doria Pamphili (s. I d. C.), acuarelas de C. Ruspi en G. Bendinelli (1941), láminas 5d y 4a.

Figura 25. Espectáculo ligero de *cinaedi*, detalle de pintura mural en el *columbarium* de Villa Doria Pamphili (s. I d. C.), fotografía de G. Bendinelli (1941), lámina 2.

Figura 26 (= fig. 3). Músicos y *crotalistria*, detalle de mosaico en S. Sabina en el Aventino (ca. s. II d. C.), Roma, Museos Vaticanos.

Figura 27. Danza de banquete con profesionales y público, pintura mural del *columbarium* en Villa Doria Pamphili (s. I d. C.), Londres, Museo Británico.

BIBLIOGRAPHY

- Abad Carlés, A. (2004), *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid.
- Abaecherli Boyce, A. (1937), "The expiatory rites of 207 B.C.", *TAPhA* 68, 157-171.
- (1941), "Processions in the *Acta Ludorum Saecularium*", *TAPhA* 72, 36-48.
- Acker, C. (2002), *Dionysos en transe: La voix des Femmes*, Paris.
- Adshead, J. (ed.) (1988), *Dance Analysis: Theory and practice*, London.
- Adshead, J. & Layson, J. (eds.) ([1983] 1994), *Dance history: an introduction*, London.
- Aeppli, F. (1925), *Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen*, Halle.
- Aldrete, G. S. (1999), *Gestures and acclamations in ancient Rome*, Baltimore.
- Alonso, A. & Seco, C. (1989), *Dionisio de Halicarnaso: Antigüedad romana. Libros VII-IX*, Madrid.
- Alonso Fernández, Z. (2007), "Los marcos predicativos de salto", *Interlingüística* 17, 104-113.
- (2009), "La retórica del cuerpo: influencias clásicas en Domenico da Piacenza" in T. Arcos Pereira *et al.* (eds.), '*Pectora mulcet'*. Estudios de Retórica y Oratoria latinas. Volumen 2, Logroño, 883-894.
- Alonso Ramos, M. (2004), *Las construcciones con verbos de apoyo*, Madrid.
- Alvar, A. (1993), *Poesía de amor en Roma*, Madrid.
- Alvar, J. (2001), *Los Misterios. Religiones "orientales" en el Imperio Romano*, Barcelona.

Álvarez Huertas, O. (2009), “Pronombres” in J. M. Baños (coord.), *Sintaxis del latín clásico*, Madrid, 273-298.

Andrés, R. (1995), *Diccionario de Instrumentos Musicales*, Barcelona.

--- (2008), *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona.

Angiolini, G. (1765), *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*, Wien.

Arcas Pozo, J. L. (2009), “Poesía latina y música: la recreación musical de textos líricos como herramienta complementaria a la enseñanza del latín”, *RE(F)Class* 1 (1), 75-92.

Arce, J. (1988), *Funus Imperatorum: Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid.

Balasch, M. (1983), *Polibio: Historias, libros XVI-XXXIX*, Madrid.

Baldi, P. (2010), “La expresión del movimiento en griego e indoeuropeo. Una aproximación tipológica”, *EClás* 137, 7-28.

Baños, J. M. (2007), “Estructuras predicativas de los verbos de sentimiento en latín (I): La complementación nominal de *gaudeo* y *laetor*” in M. E. Torrego et al. (eds.), *Praedicativa II: Esquemas de complementación verbal en griego antiguo y en Latín*, Zaragoza, 11-37.

--- (2009), “Persona, número y voz” in J. M. Baños (coord.), *Sintaxis del latín clásico*, Madrid, 375-403.

--- (coord.) (2009b), *Sintaxis del latín clásico*, Madrid.

Baños, J. M. et al. (eds.) (2003), *Praedicativa. Complementación en griego y latín*, Santiago de Compostela.

Barjau, E. (ed.) (1990), *El Laocoonte de G. Ephraim Lessing*, Madrid.

Baudot, A. (1973), *Musiciens romains de l'Antiquité*, Montréal.

Bayet, J. ([1969] 1999), *La Religion Romaine*, Paris.

Beacham, R. C. (1991), *The Roman Theatre and its Audience*, London.

Beard, M. et al. (eds.) (2004), *Religions of Rome*, Cambridge & New York.

- Beare, W. (1939), "The Italian origins of Latin drama", *Hermathena* 54, pp. 30-53.
- ([1950] 1968), *The Roman stage*, Northampton.
- Bélis, A. (1986), "L'aulos phrygien", *RA* 48, pp. 21-40.
- (1988), "Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales", *RPh* 62, 227-250.
- (1988b), "Musique et transe dans le cortège Dionysiaque", *CGITA* 4, 10-29.
- (1999), *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris.
- Bennet-Pascal, C. (1988), "Tibullus and the *Ambarvalia*", *AJPh* 109 (4), 523-536.
- Berlan-Bajard, A. (2006), *Les spectacles aquatiques romains*, Roma.
- Bernabé, A. (2011), *Platón y el orfismo. Diálogos entre religión y filosofía*, Madrid.
- Bieber, M. (1939), "Mima saltatricula", *AJA* 43, 640-644.
- Bier, H. (1917), *De saltatione pantomimorum*, Bonn.
- Blázquez, J. M. (1977), *Imagen y mito: estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid.
- (1999), *Mitos, dioses, héroes, en el Mediterráneo antiguo*, Madrid.
- (2004), "Mujeres extranjeras en Roma en la obra de Marcial", *Gerión An.* 8, 57-66.
- Bloch, R. (1958), "Sur les danses armées des Saliens", *Annales (ESC)* 13, 706-715.
- (1958b), "Une tombe Villanovienne près de Bolsena et la danse guerrière dans l'Italie primitive", *MEFRA* 70, 7-37.
- Bodel, J. (1999), "Death on display: Looking at Roman Funerals" in B. Bergmann & C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, Washington D. C., 259-281.
- Boissier, G. (1861), "De la signification des mots *Saltare et Cantare Tragœdiam*", *RA, Deuxième Série* 4, 333-343.
- Bologna, C. (ed.) (2006), *En el Laberinto. Karl Kerényi*, Madrid.
- Bonaria, M. (1965), *Mimi Romani*, Roma.

- Bonilla, L. (1964), *La danza en el mito y en la historia*, Madrid.
- Bonner, S. F. (1977), *Education in Ancient Rome*, London.
- Bonnet, J. (1724), *Histoire générale de la danse, sacrée et profane, ses progrès et ses révolutions depuis son origine jusqu'à présent*, Paris.
- Borgeaud, P. (1979), *Recherches sur le dieu Pan*, Genève (Tr. engl.: *The cult of Pan in Ancient Greece*, Chicago 1988).
- Borgna, E. (1993), "Ancile e arma ancilia. Osservazioni sullo scudo dei Salii", *Ostraka* 2, 9-42.
- Borthwick, E. K. (2001), "Dance: Western Antiquity" in S. Sadie & J. Tyrrell (eds.), *The new Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 6, New York, 881-883.
- Bosque, I. (2004), *Redes. Diccionario combinatorio del español contemporáneo*, Madrid.
- Bourcier, P. ([1978] 1981), *Histoire de la danse en Occident*, Paris.
- (1989), *Danser devant les dieux : la notion du divin dans l'orchestique*, Paris.
- Boyancé, P. (1932), "À propos de la satura dramatique", *REA* 34, 11-25.
- Boyancé, P. (1972), *Études sur la religion romaine*, Roma.
- Boyle, A. J. (2006), *An introduction to Roman tragedy*, London.
- Braund, D. & Grill, C. (eds.) (2003), *Myth, History and Culture in Republican Rome: studies in honour of T. P Wiseman*, Exeter.
- Bravo, J. R. (2005), *Plauto. Comedias II*, Madrid.
- Bremmer, J. (1984), "Greek maenadism reconsidered", *ZPE* 55, 267-286.
- (1987), *Roman myth and mythography*, London.
- Brinck, A. (1886), *Inscriptiones Graecae ad choregiam pertinentes*, Halle.
- Brink, C. O. (1982), *Horace on poetry: Epistles book II: the letters to Augustus and Florus*, Cambridge, New York & Melbourne.
- Brioso, M. (2005), "Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas" in M. Brioso & A. Villarrubia (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, 173-257.

Brioso, M. & Crespo, E. (1982), *Longo (Dafnis y Cloe). Aquiles Tacio (Leucipa y Clitofonte). Jámbio (Babilóníacas)*, Madrid.

Brower, H. H. J. (1989), *Bona Dea. The sources and a description of the cult*, Leiden, New York, Copenhagen & Köln.

Bruhl, A. (1953), *Liber Pater: origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Paris.

Bruni, S. (2004), "Le processioni in Etruria" in *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, vol. 1, Los Angeles, 21-32.

Burette, P. J. (1717), "Premier et second mémoire pour servir à l'histoire de la danse des anciens", *MAI* 1, 121-176.

Burkert, W. (1966), "Greek tragedy and sacrificial ritual", *GRBS* 7 (2), 87-121.

--- (1977), *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Berlin (Tr. esp.: *Religión griega*, Madrid 2007).

Burriss, E. E. ([1931] 1974), *Taboo, magic, spirits: a study of primitive elements in roman religion*, Westport.

Caerols, J. J. ([1989] 1991), *Los libros sibilinos en la historiografía latina*. Thesis, Madrid.

--- (1995), *Sacra vía*, Madrid.

--- (2006), "Sacrificuli ac uates ceperant hominum mentes (Liu. 25. 1. 8): religión, miedo y política en Roma" in G. Urso (ed.), *Terror et pavor. Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 22-24 settembre 2005*, Pisa, 89-136.

Cairns, D. (2005), "Introduction" in D. Cairns (ed.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, ix-xxii, Oakville.

--- (ed.) (2005b), *Body language in the Greek and Roman Worlds*, Oakville.

Calame, C. (1977), *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma.

Calliachi, N. (1713), *De ludis scenicis mimorum et pantomimorum syntagma*, Padova.

Cameron, A. (1976), *Circus factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford.

--- (1993), *The later Roman empire*, Cambridge (Tr. esp.: *El Bajo Imperio Romano: 284-430 d.C.*, Madrid 2001).

Camporeale, G. (1987), "La danza armata in Etruria", *MEFRA* 99, 11-42.

Cantera, J. (2005), *Diccionario Akal del refranero latino*, Madrid.

Capdeville, G. (1988), "Virgile, le Labyrinthe et les dauphins" in D. Porte & J. P. Néraudau (eds.), *Res sacrae: Hommages à Henri Le Bonniec*, Bruxelles, 65-82.

Caro, R. (1626), *Días geniales o lúdricos* (Ed. J. P. Etiembre, Madrid 1978).

Caro y Cejudo, G. M. (1675 [1792]), *Refranes, y modos de hablar castellanos: con los latinos que les corresponden, y la glosa, y explicación de los que tienen necesidad de ella*, Madrid.

Casadio, G. (1974), *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma.

--- (1999), *Il vino dell'anima. Storia del culto di Dioniso a Corinto, Sicione, Trezene*, Roma.

Cascajero, J. (1995), "Oralidad e historia antigua: una nueva motivación para el estudio del universo paremiológico", *Paremia* 4, 105-116.

--- (1999), "Historia Antigua y Fuentes Orales", *Gerión* 17, 13-57.

Cascón Dorado, A. (2005), "Educación y política: el deporte en la sociedad antigua" in F. García Romero & B. García Hernández (eds.), *In corpore sano: el deporte en la Antigüedad y la creación del moderno olimpismo*, Madrid, 155-175.

Castelo Ruano, R. (1990), "Aproximación a la danza en la antigüedad hispana. Manos entrelazadas", *ETF(hist)* 1 (3), 19-42.

Cazanove, O. (1986), "Le thiàse et son doublé. Images, status, fonctions du cortège divin de Dionysos en Italie central" in E. française de Rome (ed.), *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes, Actes de la table ronde*, Roma, 177-197.

Cèbe, J. P. (1961), "La satura dramatique et le divertissement fescennin", *RBPh* 39, 26-34.

Ceccarelli, P. (1998), *La Pirrica nell'antichità greco-romana: studi sulla danza armata*, Pisa.

--- (2004), "Dancing the Pyrrhiche in Athens" in P. Murray & P. Wilson (eds.), *Music and the Muses*, Oxford & New York, 91-117.

--- (2004b), "Autour de Dionysos: remarques sur la dénomination des artistes dionysiaques" in C. Hugoniot et al. (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité Grecque et Romaine*, Tours, 109-142.

Champeaux, J. (1996), "Pontifes, Haruspices et Décemvirs. L'expiation des prodiges de 207", *REL* 74, 67-91.

Chantraine, P. (1968-1980), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986), "Laberinto" in *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 621-622.

Chiarini, G. (1983), *La Recita. Plauto, la Farsa, la Festa*, Bologna.

Cicu, L. (1988), *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari.

Cid López, R. M. (2001), "La educación de la niña romana: de *puella* a *matrona docta*" in Alfaro & R. Francia (eds.), *Bien enseñada: La formación femenina en Roma y el occidente romanizado*, Málaga, 21-44.

Cirilli, R. (1913), *Les Prêtres-Danseurs de Rome*, Paris.

Clarke, M. & Crisp, C. (eds.) (1981), *The History of Dance*, London.

Clavel-Lévêque, M. (1986), "L'espace des jeux dans le monde romain: hegemonie, symbolique et pratique sociale", *ANRW II* 16.3, 2405-2563.

Coarelli, F. (1983), *Il foro romano (vol. 1). Periodo arcaico*, Roma.

Coarelli, F. (1985), *Il foro romano (vol. 2). Periodo repubblicano e augusteo*, Roma.

Coleman, K. M. (1990), "Fatal Charades: Roman executions staged as mythological enactments", *JRS* 80, 44-73.

--- (1993), "Launching into History: Aquatic Displays in the Early Empire", *JRS* 83, 48-74.

--- (2006), *M. Valerii Martialis Liber spectaculorum*, Oxford.

Colubi Falcó, J. M. (1999), "Condición social y jurídica de la *Puella Gaditana*", *Habis* 30, 307-314.

Comas, F. (1932), *El arte de Bailar*, Buenos Aires.

Comotti, G. (1977), *La musica nella cultura greca e romana*, Torino (Tr. esp.: *La música en la cultura griega y romana*, Madrid 1986).

Condoléon-Bolanacchi, E. (1989), "Géranos", *Horos* 7, 145-166.

Contreras, J. et al. (eds.) (1992), *Diccionario de la Religión Romana*, Madrid.

Corbeill, A. (2004), *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton & Oxford.

--- (2005), "Gesture in early Roman law: empty forms or essential formalities?" in D. Cairns (ed.), *Body language in the Greek and Roman worlds*, Oakville, 157-173.

Corominas, J. & Pascual, J. A. (1974), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico vols. 1 y 2*, Barcelona.

Courtney, E. (1995), *Musa Lapidaria. A selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta.

Crespo, E. (1999), *Plutarco. Vidas paralelas. Alejandro - César. Pericles - Fabio Máximo. Alcibíades - Coriolano*, Madrid.

--- ([1991] 1999), "Iliada" in C. García Gual (ed.), *Homero: Iliada; Odisea*, Madrid, 1-955.

Cristóbal, V. (2005), "El *Pervigilium Veneris* en romance castellano", in J. C. Costas Rodríguez (ed.), *Ad amicam amicissime scripta*, Madrid, 197-202.

--- (2006), "La Eneida de Virgilio, un viaje entre Troya y Roma", *RFR* 4, 85-100.

Csapo, E. & Slater, W. (eds.) (1995), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.

Cumont, F. (1929), *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris (Tr. esp.: *Las religiones orientales y el paganismo romano*, Madrid 1987)

--- (1933), "La grande inscription bachique du Metropolitan Museum, II", *AJA* 37, 232-263.

Cunningham, M. P. (1949), "The novelty of Ovid's *Heroides*", *CPh* 44, 100-106.

D'Arms, J. H. (1999), "Performing Culture: Roman Spectacle and the Banquets of the Powerful" in B. Bergmann & C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven, 301-319.

- D'Ersky, F. A. (1910), *Les danses Antiques Grecques et Romaines*, Paris.
- Da Piacenza, D. (1450), *De arte saltandi & choreas ducendi*, Ferrara.
- Dale, A. M. (1950), "Stasimon and hyporcheme", *Eranos* 48, 14-20.
- Daraki, M. (1985), *Dionysos et la déesse Terre*, Paris (Tr. esp.: *Dioniso y la diosa Tierra*, Madrid 2005).
- Darling Buck, C. ([1904] 2005), *A Grammar of Oscan and Umbrian: with a collection of Inscriptions and a Glossary*, Bristol & Pennsylvania.
- Dartois-Lapeyre, F. (2008), "Germaine Prudhommeau and the study of the history of dance", in A. Raftis *et al.* (eds.), *XXII World Congress on Dance research: Athens, 2-6 July 2008 (CD-ROM)*, Athens.
- David, A. P. (2006), *The dance of the Muses. Choral Theory and ancient Greek poetics*, New York.
- De Cahusac, L. (1754), *La danse Ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, Paris (Ed. N. Lecomte *et al.*, Paris 2004)
- De Cuenca, L. A. & Brioso, M. (1980), *Calímaco: Himnos, epigramas y fragmentos*, Madrid.
- De l'Aulnaye, F. H. S. (1790), *De la saltation théâtrale, ou recherches sur l'origine, les progrès, et les effets de la pantomime chez les anciens*, Paris.
- De la Villa, J. (2003), "Límites y alternancias en los marcos predicativos" in J. M. Baños *et al.* (eds.), *Praedicativa. Complementación en griego y latín*, Santiago de Compostela, 19-49.
- (2007), "Sobre los complementos internos y el marco predicativo" in M. E. Torrego *et al.* (eds.), *Praedicativa II: Esquemas de complementación verbal en griego antiguo y en Latín*, Zaragoza, 265-272.
- De Marchi, A. ([1896] 2003), *Il culto privato di Roma antica. Vol. I. La religione nella vita domestica iscrizioni e offerte votive*, Forlì.
- De Ménil, F. ([1905] 1980), *Histoire de la danse à travers les âges*, Genève.
- Delavaud-Roux, M. H. (1988), "Danse et transe: La danse au service du culte de Dionysos, approche et méthode de reconstitution", *CGITA* 4, 31-53.
- (1993), *Les danses Armées en Grece Antique*, Aix-en-Provence.

- (1994), *Les danses Pacifiques en Grece Antique*, Aix-en-Provence.
- (1995), *Les danses Dionysiaques en Grece Antique*, Aix-en-Provence.
- Desrat, G. (1886), *Traité de la danse*, Paris.
- Detienne, M. ([1987] 2005), "Dionysos" in L. Jones (ed.), *The Encyclopedia of Religions*, vol. 4, Detroit, 2356-2360.
- Di Marco, M. (1974), "Osservazioni sull'iporchema", *Helikon* 13-14, 326-348.
- Díez Borque, J. M. (1975), "Aproximación semasiológica a la 'escena' del Siglo de Oro" in F. Rodríguez Adrados *et al.* (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, 49-92.
- Díez Coronado, M. A. (2003), *Retórica y Representación: Historia y teoría de la Actio*, Logroño.
- Díez Platas, F. (1996), *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia Arcaica*. Thesis, Madrid.
- Dik, S. (1989), *The theory of Functional Grammar*, Dordrecht.
- (1997), *The theory of Functional Grammar. Part 1: The structure of the clause*, Berlin & New York.
- Dodds, E. R. ([1951] 1973), *The Greeks and the irrational*, Berkeley & Los Angeles.
- Dubos, J. B. (1719), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris.
- Duckworth, G. E. ([1952] 1994), *The nature of Roman comedy: a study in popular entertainment*, Oklahoma.
- Ducos, M. (1990), "La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales" in J. Blänsdorf (ed.) *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, 19-33.
- Dumézil, G. (1966), *La religion romaine archaïque: avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Paris.
- Dunbabin, K. (2004), "Problems in the Iconographi of Roman Mime" in C. Hugoniot *et al.* (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, 161-181.
- Duncan, A. (2006), *Performance and identity in the Classical world*, Cambridge.

Dupont, F. (1985), *L'acteur-Roi*, Paris.

--- (1993), "Ludions, lydioi: les danseurs de la pompa circensis", in E. française de Rome (ed.), *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique: actes de la table ronde organisée par l'Equipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR 126 (CNRS, Paris) et l'Ecole française de Rome, 3-4 mai 1991*, Roma, 189-210.

Dutsch, D. M. (2008), *Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices*, Oxford.

Easterling, P. & Hall, E. (2002), *Greek and Roman Actors. Aspects of an ancient Profession*, Cambridge.

Ebreo da Pesaro, G. (1463), *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, (Ed. B. Sparti, Oxford 1995).

Edwards, C. (1997), "Unspeakable professions: public performance and prostitution in ancient Rome" in J. P. Hallett & M. B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princetown, 66-95.

Emmanuel, M. ([1895] 1971), *Essai sur l'orchestique grecque*, Paris.

--- (1896), "La danse grecque antique", *GBA* 15, 291-308.

--- (1926), *The antique Greek dance after sculptured and painted figures*, New York & London.

Ernout, A. & Meillet, A. ([1932] 2001), *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris.

Evans, S. (2008), "Dancing in Homer and dancing to Homer - The long and the short of it", in A. Raftis *et al.* (eds.), *XXII World Congress on Dance research: Athens, 2-6 July 2008 (CD-ROM)*, Athens.

Evans- Pritchard, E. E. (1928), "The Dance", *Africa* 1 (4), 446-462.

Fantham, E. (1982), "Quintilian on performance: traditional and personal elements in *Institutio* 11.3", *Phoenix* 36, 243-271.

--- (1989), "Mime: the missing link in Roman literary history", *CW* 82, 153-163.

--- (2002), "Orator and / *et actor*" in P. Easterling & E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 362-376.

- Fau, G. (1978), *L'émancipation féminine dans la Rome antique*, Paris.
- Fear, A. T. (1991), "The Dancing Girls of Cadiz", *G&R* 38 (1), 75-79.
- Fedeli, P. (1987), "Presenza delle traditradizioni popolari e del folklore nella poesia latina" in G. Proverbio et al. (eds.), *La Didattica del Latino*, Foggia, 127-142.
- (1994), *Le opere. Q. Orazio Flacco II*, Roma.
- Fernández Martínez, C. (1998), *Poesía Latina Epigráfica I*, Madrid.
- Fernández Martínez, C. & Gómez Pallarés, J. (i. p.), "El género literario epigráfico. Un modelo de análisis", *RIFC*.
- Ferrarius, O. (1714), *De pantomimis et mimis dissertatio*, Wolfenbüttel.
- Festa, V. (1918), "Sikinnis, storia di un'antica danza", *MAAN* 3 (2), 35-74.
- Festugière, A. J. (1972), *Études de religion grecque et hellénistique*, Paris.
- Fitton, J. W. (1973), "Greek dance", *CQ* 23, 254-274.
- Fleischhauer, G. (2001), "Rome" in S. Sadie & J. Tyrrell (eds.), *The new Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 21, New York, 606-614.
- Fless, F. (2004), "Römische Prozessionen" in *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, vol. 1, Los Angeles, 33-58.
- Fless, F. & Moede, K. (2007), "Music and Dance: Forms of Representation in Pictorial and Written Sources" in J. Rüpke (ed.), *A companion to Roman religion*, Malden & Oxford, 249-262.
- Flores Santamaría, P. (1986), "Las jóvenes romanas: una educación para el matrimonio" in E. Garrido González (ed.), *La mujer en el mundo antiguo*, Madrid, 217-224.
- Flower, H. I. (1996), *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford.
- Fowler, W. W. ([1908] 2004), *The Roman Festivals of the period of the Republic*, New Jersey.
- (1910), "The *Carmen Saeculare* of Horace and Its Performance, June 3 B.C. 17", *CQ* 4 (3), 145-155.

Francia, R. (2001), “La mujer romana y los ideales de la humanitas” in V. Alfaro & R. Francia (eds.), *Bien enseñada: La formación femenina en Roma y el occidente romanizado*, Málaga, 47-68.

Frasca, R. (1996), *Educazione e formazione a Roma: storia, testi, immagini*, Bari.

Frazer, J. G. (1890), *The golden bough*, New York & London (Tr. esp.: *La rama dorada*, Mexico D. F. 1997)

Friedland, L. (1987), “Popular and folk dance” in L. Jones (ed.), *The Encyclopedia of Religions*, vol. 4, Detroit, 2143-2152. (Rev. D. Apostolos-Cappadona, 2005).

Futrell, A. (2006), *The Roman games: a sourcebook*, Oxford.

Gaffiot, F. ([1934] 2000), *Le grand Gaffiot: dictionnaire latin-français*, Paris.

Gagé, J. (1955), *Apollon romain. Essai sur le culte d'Apollon et le développement du ritus Graecus à Rome des origines à auguste*, Paris.

--- (1963), *Matronalia*, Bruxelles.

Garay Toboso, J. I. (1996), *La participación de los esclavos en las fiestas del calendario romano*. Thesis, Madrid.

García Calvo, A. (1957), “Una interpretación del *Carmen Arval*”, *Emerita* 25, 387-448.

García Jurado, F. (2001), “Semántica cognitiva del latín (I): Los preverbios latinos como «metáforas de la vida cotidiana»” in C. Moussy (ed.), *De Lingua Latina Novae Cuestiones. Actes du Xe. Colloque International de Linguistique Latine*, Louvain, Paris & Sterling, 755-770.

García Romero, F. (2001), *El deporte en los proverbios griegos antiguos*, Hildesheim.

García Romero, F. & Mariño Sánchez-Elvira, R. M. (1999), *Proverbios griegos. Sentencias / Menandro*, Madrid.

García Velasco, D. (2003), *Funcionalismo y Lingüística: La Gramática Funcional de S. C. Dik*, Oviedo.

García Yebra, V. (1993), “El interés por las paremias”, *Paremia* 1, 11-16.

Garelli-François, M. H. (1995), “Le danseur dans la cité: quelques remarques sur la danse à Rome”, *REL* 73, 29-43.

--- (2000), "Ludions, homéristes ou pantomimes? (Sénèque, *Ep.*117: Fronton)", *REA* 102 (3-4), 51-58.

--- (2000b), "Le *ludus talarius* et les représentations dramatiques à Rome", *RPh* 74 (1-2), 87-102.

--- (2001), "La pantomime entre danse et drame: Le geste et l'écriture", *CGITA* 14, 229-247.

--- (2002), "Le spectacle final du Banquet de Xénophon", *Pallas* 59, 117-186.

--- (2006), "Gestuelle et danse dans le monde antique. Deux questions de bibliographie", *Pallas* 71, 151-167.

--- (2007), *Danser le Mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Leuven.

Garrido Moreno, J. (2000), "El elemento sagrado en los *ludi* y su importancia en la romanización del Occidente romano", *Iberia: Revista de la Antigüedad* 3, 51-82.

Gelzer, T. (1979), "Klassizismus, Attizismus und Asianismus" in H. Flashar (ed.), *Le classicisme à Rome. XXV Entretiens sur l'Antiquité Classique de la Fondation Hardt*, Vandoeuvres & Genève, 1-55.

Giannotta, K. (2004), "Context and forms of dance in Roman religion" in *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, vol. 2, Los Angeles, 337-343.

Giatti, C. (2007), "Il sepolcro cd. 'Arieti' sull'Esquilino: nuove proposte di lettura del monumento", *ArchClass* 58 (8), 75-107.

Glare, P. G. W. (ed.) ([1968] 1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.

González Serrano, P. (1994), "La música y la danza en el Antiguo Egipto", *ETF(hist)* 7, 401-428.

González Vázquez, C. (2004), *Diccionario del teatro latino*, Madrid.

Gourdet, C. (2004), "Pantomimes et grandes familles au Haut-Empire" in C. Hugoniot et al. (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité Grecque et Romaine*, Tours, 307-325.

Graf, F. (1991), "Gestures and conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators" in J. Bremmer & H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture*, Ithaca, 36-58.

--- (2007), "Religion and drama" in M. McDonald & J. M. Walton (eds.), *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*, Cambridge, 55-71.

Griffin, J. (1976), "Augustan Poetry and the Life of Luxury", *JRS* 66, 87-105.

Griffith, M. (2001), "«Public» and «Private» in early Greek Institutions of Education" in Y. L. Too (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden, Boston & Köln, 23-84.

Grove Frazer, L. ([1895] 1907), *Dancing*, London.

Guidobaldi, M. P. (1992), *Musica e danza*, Roma.

Haas, O. (1958), "Der Ursprung von ballare «tanzen»", *WS* 71, 161-167.

Habinek, T. (2005), *The world of Roman song: from ritualized speech to social order*, Baltimore.

Hall, E. (2008), "Ancient Pantomime and the Rise of Ballet" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 363-377.

--- (2008b), "Introduction" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 1-40.

--- (2008c), "Is the 'Barcelona *Alcestis*' a Libretto?" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 258-282.

Hall, E. & Wyles, R. (eds.) (2008), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford.

Handelman, D. ([1990] 1998), *Models and Mirrors: towards an anthropology of public events*, New York & Oxford.

Hanna, J. L. (1979), *To dance is human. A theory of non verbal communication*, Austin.

--- ([1987] 2005), "Dance and Religion" in L. Jones (ed.), *The Encyclopedia of Religions*, vol. 4, Detroit, 2134-2143.

Hänninen, M. L. (2000), "Traces of women's devotion in the sanctuary of Diana at Nemi" in J. Rasmus Brandt *et al.* (eds.), *Nemi - status quo: recent research at Nemi and the sanctuary of Diana*, Roma, 45-50.

Harmon, D. P. (1986), "Religion in the Latin elegists", *ANRW* II. 16.3, 1909-1973.

Harmon, R. (2006), "Dance II: Classical Antiquity" in F. G. Gentry *et al.* (eds.), *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World. Classical Tradition*, vol. 1, Boston & Leiden, 72-76.

Harris, M. (1976), "History and significance of the emic / etic distinction", *Annual Review of Anthropology* 5, 329-350.

Haspelmath, M. (1997), *Indefinite Pronouns*, Oxford.

Hedreen, G. (1994), "Silens, Nymphs, and Maenads", *JHS* 114, 47-69.

Heller, J. L. (1946), "Labyrinth or Troy Town?", *CJ* 42 (3), 123-127.

Hemelrijk, E. A. ([1999] 2004), *Matrona docta. Educated women in the Roman élite from Cornelia to Julia Domna*, London & New York.

Henderson, J. (2002), "Corny Copa, the motel Muse" in E. Spentzou & D. Fowler (eds.), *Cultivating the Muse. Struggles for power and inspiration in classical literature*, Oxford & New York, 253-278.

Henrichs, A. (1978), "Greek Maenadism from Olympias to Messalina", *HSCP* 82, 121-160.

Herrero de Jáuregui, M. (2008), "Orfismo en Roma" in A. Bernabé & F. Casadesús (eds.), *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, Madrid, 1383-1410.

Herrmann, L. (1939), "Remarques sur le *Ludus Troiae*", *RBPh* 18, 487-492.

Hersch, K. K. (2010), *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity*, New York.

Hickson Hahn, F. (2007), "Performing the sacred: Prayers and Hymns" in J. Rüpke (ed.), *A companion to Roman religion*, Malden & Oxford, 235-248.

Hill, E. (1940), "Etruscan Dancing Figures", *Magazine of art* 33, 470-492.

Holliday, P. J. (2002), *The origins of Roman historical commemoration in the visual arts*, Cambridge.

Hugoniot, C. (2004), "De l'infamie à la contrainte. Évolution de la condition sociale des comédiens sous l'Empire romain" in C. Hugoniot *et al.* (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité Grecque et Romaine*, Tours, 213-240.

Hugoniot, C. *et al.* (eds.) (2004), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité Grecque et Romaine*, Tours.

Huizinga, J. (1955), *Homo ludens. A study of the play-element in Culture*, London (Tr. esp.: *Homo ludens*, Madrid 2008).

Hunt, Y. (2008), "Roman Pantomime Libretti and their Greek Themes: The Role of Augustus in the Romanization of the Greek Classics" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 169-184.

Hunter, R. (2002), "«Acting down»: the ideology of Hellenistic performance" in P. Easterling & E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 189-206.

Huskinson, J. (2008), "Pantomime Performances and figured scenes on Roman sarcophagi" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 87-109.

Hutchinson, A. ([1989] 1998), *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, Amsterdam.

Ieranò, G. (1997), *Il ditirambo di Dioniso: le testimonianze antiche*, Pisa.

Ingleheart, J. (2008), "Ovid and the Pantomime" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 198-217.

Jaccottet, A. F. (2003), *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme, vol. I*, Zürich.

--- (2003b), *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme, vol. II*, Zürich.

James, S. L. (2003), *Learned girls and male persuasion: gender and reading in Roman love elegy*, Berkeley & Los Angeles.

Jannot, J. R. (1976), "Les danseurs aux haches ou le ballet de Phinée. A propos d'un relief de Chiusi" in E. française de Rome (ed.), *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, Paris, 471-482.

--- (1992), "Les danseurs de la pompa du cirque. Temoignages textuels et iconographiques", *REL* 70, 56-68.

--- (1998), *Devins, dieux et démons: regards sur la religion de l'Etrurie antique*, Paris.

Jeanmaire, H. (1939), *Curoi et Curètes: Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille.

--- (1949), "Le satyre et la ménade; remarques sur quelques textes relatifs aux danses orgiaques", *RA* 29, 463-473.

--- ([1951] 1978), *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*, Paris.

Jiménez, E. & Sánchez, E. (1984), *Dionisio de Halicarnaso: Antigüedad romana. Libros I-III*, Madrid.

Jiménez San Cristóbal, A. I. (2002), *Rituales Órficos*. Thesis in CD-Rom, Madrid.

Jobes, G. (ed.) (1961), *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, New York.

Jocelyn, H. D. (1999), "Catullus, Mamurra and Romulus Cinaedus", *Sileno* 25, 97-113.

Johnstone, M. A. (1956), *The dance in Etruria. A comparative study*, Firenze.

Jones, C. P. (1998), "Dinner Theater" in W. J. Slater (ed.), *Dining in a classical context*, Ann Arbor, 185-198.

Jory, E. J. (1970), "Associations of Actors in Rome", *Hermes* 98, 224-253.

--- (1984), "The early Pantomime Riots" in A. Moffat (ed.), *Maistor: Classical Byzantine and Renaissance Studies for Robert Browning*, Canberra, 57-66.

--- (1990), "Theatre, Performance and Public in the Roman Empire" in R. Sinclair (ed.), *Past, Present and Future, Ancient World Studies in Australia*, Sydney, 66-72.

--- (1995), "Ars ludicra and the ludus talarius" in A. Griffiths (ed.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, London, 138-152.

--- (1996), "The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime" in W. J. Slater (ed.), *Roman Theater and Society*, Ann Arbor, 1-27.

--- (2004), "Pylades, Pantomime and the Preservation of Tragedy", *MedArch* 17, 147-156.

--- (2008), "The Pantomime Dancer and his Libretto" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 157-168.

Kerényi, K. (1950), "Lupo e capra nella festa dei Lupercalia" in A. Brelich (ed.), *Miti e misteri*, Torino, 351-363.

Kokolakis, M. (1959), "Pantomimus and the teatrise (*De saltatione*)", *Platon* 3, 847-849.

Koller, H. (1954), *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berne.

König, J. (2005), *Athletics and Literature in the Roman Empire*, Cambridge.

Kowalzig, B. (2007), *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, New York.

Kowzan, T. (1969), "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" in T. W. Adorno *et al.* (eds.), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, 25-52.

--- (1997), "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" in M. C. Bobes (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid, 121-151.

--- (1997b), *El signo y el teatro*, Madrid.

Kraemer, R. S. (1979), "Ecstasy and possession. The attraction of women to the cult of Dionysos", *HThR* 72, 55-80.

Kurath, G. P. (1972), "Dance" in M. Leach & J. Fried (eds.), *Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend*, vol. 1, New York, 276-296.

Lada-Richards, I. (1999), *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophane's frogs*, Oxford.

--- (2007), *Silent Eloquence: Lucian and pantomime dancing*, London.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1981), *Metaphors we live by*, Chicago (Tr. esp.: *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid 1991).

Lambrechts, P. (1946), "Mars et les Saliens", *Latomus* 5, 111-119.

Latte, K. (1913), *De saltationibus graecorum capita quinque*, Giessen.

Lawler, L. B. (1927), "The Maenads. A contribution to the study of the dance in the Ancien Greece", *MAAR* 6, 69-112.

--- (1943), "Proteus is a Dancer", *CW* 36, 116-117.

--- (1945), "Portrait of a Dancer", *CJ* 41, 241-247.

--- (1945b), "Diplh, dipodia, dipodismos in the Greek Dance", *TAPhA* 76, 59-73.

--- (1946), "The geranos dance, a new interpretation", *TAPhA* 77, 112-130.

--- (1964), *The dance of the Ancient Greek Theatre*, Iowa City.

--- ([1963] 1965), *The dance in Ancient Greece*, Middletown.

--- ([1966] 1996), "Dancing" in S. Hornblower & A. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, vol. 1, Oxford, 428-429.

Le Bonniec, H. (1958), *Le Culte de Cérès à Rome. Des origines à la fin de la République*, Paris.

Le Guen, B. (2001), *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, Nancy.

--- (2004), "Le statut professionnel des acteurs grecs à l'époque hellénistique" in C. Hugoniot et al. (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité Grecque et Romaine*, Tours, 77-106.

Lejay, P. (1966), *Oeuvres d' Horace*, Hildesheim.

Leppin, H. (1992), *Histrionen: Untersuchungen zur sozialem Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn.

Lesky, M. (2000), *Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien*, München.

Levick, B. (1983), "The *Senatus Consultum* from Larinum", *JRS* 73, 97-115.

Liddell, H. G. et al. (eds.) ([1801-1898] 1996), *A Greek-English lexicon*, New York & Oxford.

Liebeschuetz, J. H. W. G. (1991), *Continuity and change in Roman Religion*, Oxford.

Lightfoot, J. L. (2002), "Nothing to do with the technitai of Dionysus?" in P. Easterling & E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 209-224.

Linant de Bellefonds, P. (1990), "Hymenaios", in *LIMC* 5 (1), 583-585.

Lisi, F. (1999), *Platón: Diálogos IX. Leyes (Libros VII-XIII)*, Madrid.

Lonsdale, S. H. (1993), *Dance and Ritual play in Greek Religion*, Baltimore & London.

--- ([1981] 2002), *Animals and the Origin of the Dance*, London.

López Férez, A. (1998), “La tragedia griega” in D. Estefanía *et al.* (eds.), *Géneros literarios poéticos greco-latinos*, Madrid & Santiago de Compostela, 129-166.

López Fonseca, A. (1996), “Acotaciones escénicas en el trasfondo literario de la comedia latina” in A. M. Aldama Roy (ed.), *De Roma al siglo XX*, vol. 1, Madrid, 331-340.

López Pinciano, A. (1596), *Filosofía antigua poética*, (Ed. J. Rico Madrid 1998).

MacBain, B. (1982), *Prodigy and expiation: a study in religion and politics in Republican Rome*, Bruxelles.

Macintosh, F. (ed.) (2010), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford.

Mackej, I. I. (1685), *Orchestra. Sive de saltationibus veterum*, Uppsala.

MacMullen, R. (1981), *Paganism in the Roman Empire*, New Haven.

Malavolta, M. (1984), “Attys” in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 1, 391-392.

Marco, D. (2000), *La danza sacra nella chiesa: esperienze antiche ed esperienze nuove*, Roma.

Marco Simón, F. (2007), “Celtic Ritualism from the (Graeco)-Roman Point of View” in J. Scheid (ed.), *Rites et croyances dans les religions du monde romain. LIII Entretiens sur l'Antiquité Classique de la Fondation Hardt*, Vandoeuvres & Genève, 149-177.

Marcovich, M. (1984), “El valor de la Alcestis Barcinonense” in L. Gil & R. M. Aguilar (eds.), *Apophoreta Philologica Emmanuelli Fernández Galiano a sodalibus oblata*, Madrid, 283-295.

Markessinis, A. (1995), *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid.

Márquez, S. (2001), “La sintaxis de la expresión *ludos facere* en latín arcaico”, *CFC (ELat)* 20, 47-56.

Marrou, H. I. (2004), *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid.

Marshall, C. W. (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge.

Martin, R. P. (2007), "Ancient theatre and performance culture" in M. McDonald & J. M. Walton (eds.), *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*, Cambridge, 36-54.

Martínez del Fresno, B. (2000), "Historiar la Danza y/o coreografiar la Historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación" in F. Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza (ed.), *I Jornadas de Danza e Investigación*. Murcia, 17,18 y 19 de Diciembre de 1999, Barcelona, 11-24.

Martínez-Pinna, J. (1980), "La danza de los Salios, rito de integración en la curia", *AEA* 53, 15-20.

Massaro, M. (1992), *Epigrafia metrica latina di età repubblicana*, Bari.

May, R. (2008), "Apuleius' *Judgement of Paris* (Met. 10.30-34)" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 338-362.

McClain, T. D. (1998), "Roman Empire" in S. J. Cohen & G. Dorris (eds.), *International Encyclopedia of Dance*, vol. 5, New York & Oxford, 373-378.

Mckeown, J. C. (1979), "Augustan Elegy and Mime", *PCPS* 25, 71-83.

Ménestrier, C. F. (1682), *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris.

Meursius, J. (1618), *Orchestra, sive de saltationibus veterum. Liber singularis*, Leiden.

Milanezi, S. (2004), "À l'ombre des acteurs: Les amuseurs à l'époque classique" in C. Hugoniot et al. (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, 183-209.

Miller, J. L. (1986), *Measures of wisdom: the Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, Toronto, Buffalo & London.

Molloy, M. E. (1996), *Libanius and the Dancers*, Hildesheim, Zürich & New-York.

Montiglio, S. (1999), "Paroles Dansées en Silence: L'action signifiante de la pantomime et le moi du danseur", *Phoenix* 53 (3-4), 263-280.

Morau, P. (1955), "La mimesis dans les théories anciennes de la danse, de la musique et de la poésie", *LEC* 23, 3-13.

- Moreau, J. (1947), "À propos de la danse des Saliens", *Latomus* 6, 85-89.
- Morel, C. ([1887] 1969), "Comissatio" in C. Daremberg & E. Saglio (eds.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, vol. 1 (2), Graz, 1373-1374.
- Morel, J. P. (1969), "La *iuuentus* et les origines du théâtre romain", *REL* 47, 208-252.
- (1969b), "*Pantomimus allectus inter iuuenes*" in J. Bibauw (ed.), *Hommages à Marcel Renard: Collection Latomus 102*, Bruxelles, 525-535.
- Moreno Cabrera, J. C. (2000), *Curso Universitario de Lingüística General I*, Madrid.
- Moreno Muñoz, M. J. (ed.) (2008), *La danza teatral en el siglo XVII*. Thesis, Córdoba.
- Moretti, L. (1986), "Il regolamento degli Iobacchi Ateniesi" in E. française de Rome (ed.), *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes, Actes de la table ronde*, Roma, 247-259.
- Morrow, G. R. ([1960] 1993), *Plato's Cretan city: A historical interpretation of the Laws*, New Jersey.
- Moutsopoulos, É. (2002), "Motions of sounds, bodies, and souls (Plato, *Laws* VII. 790e ff.)" in M. Barbanti et al. (eds.), *Unione e amicizia: Omaggio a F. Romano*, Catania, 129-134.
- Naerebout, F. G. (1997), *Attractive Performances: three preliminary studies*, Amsterdam.
- (2009), "Das Reich Tanzt...Dance in the Roman Empire and its discontents" in O. Hekster et al. (eds.), *Ritual Dynamics and Religious Change in the Roman Empire. Proceedings of the Eighth Workshop of the International Network Impact of Empire (Heidelberg, July 5-7, 2007)*, Leiden & Boston, 143-158.
- Naerebout, F. G. & Raftis, A. (eds.) (2003), *Joannes Meursius and his Orchestra sive de saltationibus veteris of 1618*, Athens.
- Nebrija, A. (1495), *Vocabulario español-latino* (Ed. RAE, Madrid 1951).
- Nicoll, A. (1963), *Masks Mimes and Miracles: studies in the popular theatre*, New York.

- Nielsen, I. (2002), *Cultic theatres and ritual drama*, Aarhus.
- Nieva Cuadrado, A. (2005), "El mimo y la pantomima en las fuentes literarias y en la epigrafía", in P. P. Conde Parrado & I. Velázquez (eds.), *La Filología Latina. Mil años más. Actas del IV Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos* (CD-ROM), Madrid, 2063-2080.
- Nilsson, M. P. (1953), "The Bacchic Mysteries of the Roman Age", *HThR* 46, 175-202.
- (1956), "Les Luperques", *Latomus* 15, 133-136.
- ([1957] 1975), *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, New York.
- Norden, E. ([1939] 1995), *Aus altrömischen Priesterbüchern*, Stuttgart & Leipzig.
- Noverre, J. G. (1760), *Lettres sur la danse*, Paris. (Ed. Librairie Théatrale, Paris 1977)
- Oakley, S. P. (1998), *A commentary on Livy. Books VI-X. Vol. 1*, Oxford.
- Oesterley, W. O. E. ([1923] 2002), *Sacred dance in the Ancient World*, Mineola.
- Orr, D. G. (1978), "Roman Domestic Religion: The Evidence of the Household Shrines", *ANRW* II. 16.2, 1557-1591.
- Ortega Carrillo de Albornoz, A. (2006), *Terminología, definiciones y ritos de las nupcias romanas: la trascendencia de su simbología en el matrimonio moderno*, Madrid.
- Otto, W. F. (1933), *Dionysos Mythos und Kultus*, Frankfurt am Main (Tr. esp.: *Dioniso: mito y culto*, Madrid 2006).
- (1954), *Die Musen. Un der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Düsseldorf (Tr. esp.: *Las Musas*, Madrid 2005).
- Pachis, P. (1996), "L'élément orgiastique dans le culte de Cybèle" in E. N. Lane (ed.), *Cybele, Attis and Related Cults. Essays in Memory of M. J. Vermaseren*, Leiden, 193-222.
- Pailler, J. M. (1988), *Bacchanalia: la répression de 186 av. J.-C. à Rome et en Italie: vestiges, images, tradition*, Roma.
- (1995), *Bacchus: figures et pouvoirs*, Paris.

Panayotakis, C. (1995), *Theatrum Arbitri: theatrical elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden.

--- (2005), "Non-verbal behaviour on the Roman comic stage" in D. Cairns (ed.), *Body language in the Greek and Roman Worlds*, Oakville, 175-193.

--- (2008), "Virgil on the Popular Stage" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 185-197.

Pardomingo, F. & Fernández, J. A. (1995), *Plutarco: Obras morales y de costumbres VI. Isis y Osiris. Diálogos píticos*, Madrid.

Parnac, V. (1932), *Histoire de la danse*, Paris.

Péché, V. (1999), "Les tibiae, instruments de la scène romaine: l'exemple de la comédie et de la pantomime" in A. Muller (ed.), *Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité classique*, Lille, 71-99.

--- (2002), "Tibicinae, fodicinae, citharistriae, psaltria: femmes musiciennes de la comédie romaine", *RBPh* 80 (1), 133-157.

Péché, V. & Vendries, C. (2001), *Musique et spectacles à Rome et dans l'Occident romain sous la République et le Haut-Empire*, Paris.

Perea Yébenes, S. (1998), "Anna Perenna: Religión y ejemplaridad mítica", *ETF(hist)* 11, 185-220.

--- (2004), "Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y en la fiesta de Flora", *Gerión An.* 8, 11-43.

Pérez, A. (1985), *Plutarco: Vidas paralelas I. Teseo - Rómulo; Licurgo - Numa*, Madrid.

Piccaluga, G. (1965), *Elementi spettacolari nei rituali festivi romani*, Roma.

Pickard-Cambridge, A. W. ([1953] 1969), *The dramatic festivals of Athens*, Oxford.

--- (1962), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.

Piganiol, A. (1923), *Recherches sur les Jeux Romains*, Strasbourg.

Pike, K. et al. (eds.) (1990), *Emics and etics. The insider / outsider debate*, Newbury Park.

Pina Polo, F. (1991), "Cicerón contra Clodio: el lenguaje de la invectiva", *Gerión* 9, 131-150.

Pinkster, H. (1995), *Sintaxis y Semántica del Latín*, Madrid.

Pociña, A. (1975), "Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina", *CFC* 8, 239-275.

--- (1976), "El teatro latino durante la generación de Sila", *Hermes* 27, 293-314.

--- (1996), "La comedia latina: definición, clases, nacimiento" in D. Estefanía & A. Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, 1-26.

Pociña, A. & López López, A. (2003), "Para una visión global de la comedia atellana" in C. Alonso del Real *et al.* (eds.), *Urbs aeterna: actas y colaboraciones del Coloquio Internacional Roma entre la Literatura y la Historia. Homenaje a la profesora Carmen Castillo*, Pamplona, 563-581.

Pollini, J. (2008), "A New Bronze Lar and the role of the Lares in the domestic and Civic Religion of the Romans", *Latomus* 67 (2), 391-398.

Polverini, L. (1990), "Ludus Troiae" in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 5, 287-289.

Porres (i. p.), "Dioniso en la lírica arcaica", in A. Bernabé *et al.* (eds.), *Dionysia-ca, Dioniso en la literatura y la iconografía I. Dioniso en la Grecia Arcaica*, Madrid.

Poursat, J. C. (1967), "Une base signée du Musée National d'Athènes: pirríchistes victorieux", *BCH* 91, 102-110.

--- (1968), "Les représentations de danse armée dans la céramique attique", *BCH* 92, 550-615.

Prat i Carós, J. (1993), "El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas", *Temas de antropología aragonesa* 4, 278-296.

Préaux, J. G. (1963), "Ars Ludicra. Aux origines du théâtre latin", *AC* 32, 63-77.

Preo, P. (1999), "La danza delle gru: dalla scrittura alla lettura" in Fondazione Scientifica Q. Stampalia (ed.), *Atti del Seminario Piero Treves. Venezia, 1995-1996*, Venezia, 63-81.

Prescott, H. W. (1936), "Silent Rôles in Roman Comedy", *CPh* 31 (2), 97-119.

Prudhommeau, G. (1965), *La danse Grecque Antique*, Paris.

--- (1995), *Histoire de la danse. Tome 1: Des origines a la fin fin du moyen age*, Paris.

Puppini, P. (1986), "Espressioni mimiche a simposio", *QFC* 5, 37-52.

Puppo, G. (1965), *Q. Orazio Flacco. Le satire*, Torino.

Querzoli, S. (2006), "Latrare immobili, danzare con eloquenza: imperatori e pantomima da Augusto ai Severi" in A. M. Andrisano (ed.), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 167-188.

Quintana Orive, E. (2003), "Sobre la condición jurídica de los actores en el Derecho Romano", *RIDA* 50, 301-315.

Reich, H. (1903), *Der Mimus: ein Litterar-Entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin.

Requeno, V. (1797), *Scoperta della chironomia ossia dell'arte di gestire con le mani*, Parma.

Reyes, A. (1955), "La danza griega", *Revista mexicana de literatura* 1.2, 99-111.

Ricciardelli, G. (2000), "Mito e performance nelle associazioni dionisiache", in M. Tortorelli et al. (eds.), *Tra Orfeo e Pitagora: origini e incontri di cultura nell'antichità. Atti dei seminari napoletani 1996-1998*, Napoli, 265-283.

Ricciardelli, G. (i. p.), "Il culto di Dioniso in alcune iscrizioni greche", in A. Bernabé et al. (eds.), *Redefining Dionysus*.

Rispoli, G. M. (1997), "La voce dell'attore: teorie e tecniche (II parte)", *CFC(Gr)* 7, 157-170.

Robert, L. (1930), "Pantomimen im griechischen Orient", *Hermes* 65, 106-122.

--- (1936), "ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΣ", *REG* 49, 235-254.

Rodríguez Adrados, F. (1972), *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona.

--- (1975), *Aristófanes: Las Avispas. La Paz. Las Aves. Lisístrata*, Madrid.

--- (1995), *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid.

Romano, G. (2005), "Les sodalités. Luperques", *ThesCra* 5, 89-91.

Romano Martín, S. (i. p.), “El baile de los dioses y la épica latina” in *Actas del VI Congreso de la SeLat. Poética y poesía latinas*, Baeza 27-30 mayo de 2009.

Roos, E. (1951), *Die tragische Orchestik im Zerrbild der Altattischen Komodie*, Lund.

--- (1958), “Grecia: la danza” in S. D' Amico (ed.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 5, Roma, 1678-1682.

Rosa, F. (1989), “Le voci dell'oratore. Oratoria e spettacolo nell'exkursus quintiliano *De pronuntiatione*” in L. De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'Antichità. Atti del Convegno internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988*, Trento, 253-268.

Rossi, L. E. (1978), “Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle *Vespe* e di altri passi aristofanei)”, *RCCM* 20, 1149-1170.

Rotolo, V. (1957), *Il pantomimo*, Palermo.

Rouquet, A. (1932), “La danse dans l'Antiquité” in *Les spectacles à travers les âges*, Paris, 135-146.

Royce, A. P. (1977), *The anthropology of dance*, Bloomington.

Rubio, L. (1978), *Apuleyo: El Asno de oro*, Madrid.

Rudd, N. (1973), *The satires of Horace and Persius*, London.

--- (1989), *Horace. Epistles. Book II and Epistle to the Pisones*, Cambridge, New York & Melbourne.

Sachs, C. (1934), *La música en la Antigüedad*, Barcelona & Buenos Aires.

--- (1937), *World History of the dance*, New York.

Saglio, E. ([1887] 1969), “Cinaedus” in C. Daremberg & E. Saglio (eds.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, vol. 1 (2), Graz, 1172.

Saladino, V. (2004), “Purification. Mondo romano” in *Thesaurus Cultorum et Rituum Antiquorum*, vol. 2, Los Angeles, 63-90.

Salazar, A. ([1949] 2003), *La danza y el Ballet*, Buenos Aires.

Sancho, A. (1980), *Apiano: Historia romana. Vol. I*, Madrid.

Santamaría, M. A. (i. p.), “Dionysus Bakkh(e)ios and Lysios” in A. Bernabé *et al.* *Redefining Dionysus*.

Santoro L'Hoir, F. (2006), *Tragedy, Rhetoric and the Historiography of Tacitus' Annales*, Ann Arbor.

Sargent, J. L. (1996), *The novelty of Ovid's Heroides: Libretti for Pantomime*, Bryn Mawr.

Scheid, J. (1975), *Les frères arvales*, Paris.

--- (1986), "Le thiase du Metropolitan Museum" in E. française de Rome (ed.), *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes, Actes de la table ronde*, Roma, 275-290.

--- (2005), "Les Sodalités. Arvales", in *Thesaurus Cultorum et Rituum Antiquorum*, vol. 2, Los Angeles, 92-93.

Scheid, J. & Svenbro, J. (eds.) (1996), *The craft of Zeus: myths of weaving and fabric*, Cambridge & London.

Schilling, R. (1993), *Ovide: Les Fastes. Tome II, Livres IV-VI*, Paris.

Schlapbach, K. (2008), "Lucian's *On Dancing* and the Model for a Discourse on Pantomime" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 314-337.

Schnabel, H. (1910), *Kordax. Achäologische Studien zur Geschichte eines antiken Tanzes und zum Ursprung der Griechischen Komödie*, München.

Schneider, K. (1927), "Lusus Troiae" in A. Pauly & G. Wissowa (eds.), *Realencyclopädie der klassischen Altertumwissenschaft*, vol. 13. (2), cols. 2059-2067.

Schultz, C. E. (2006), *Women's Religious Activity in the Roman Republic*, North Carolina.

Sciarrino, E. (2004), "Putting Cato the Censor's Origines in Its Place", *ClAnt* 23 (2), 323-357.

Scodel, R. (2005), "Dance as Power: The Women at the Baths in Roman Scandals", *Helios* 32 (2), 127-141.

Scullard, H. H. (1981), *Festivals and Ceremonies of Roman Republic*, Londres.

Scullion, J. S. (2005), "Tragedy and Religion: The problems of Origins" in J. Gregory (ed.), *A companion to Greek tragedy*, Oxford & Malden, 23-37.

Séchan, L. ([1911] 1969), "Saltatio" in C. Daremberg & E. Saglio (eds.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, vol. 4 (2), Graz, 1025-1054.

--- (1930), *La danse Grecque Antique*, Paris.

Shapiro, H. A. (2004), "Dance" in *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, vol.2, Los Angeles, 300-343.

Sittl, C. (1890), *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig.

Slater, W. J. (1990), "Orchestopala", *ZPE* 84, 215- 220.

--- (1993), "Three Problems in the History of Drama", *Phoenix* 47 (3), 189-212.

--- (1994), "Pantomime Riots", *ClAnt* 13, 120-144.

--- (2002), "Mime Problems: Cicero *Ad Fam.* 7.1 and Martial 9.38", *Phoenix* 56 (3-4), 315-329.

Smigel, L. (1998), "Greece" in S. J. Cohen & G. Dorris (eds.), *International Encyclopedia of Dance*, vol. 3, New York & Oxford, 287-294.

Smith, T. J. (2004), "Major Greek cults involving dance: Dionysos" in *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, vol. 2, Los Angeles, 331-334.

Sommerstein, A. H. (1983), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 4, *Wasps*, Warminster.

Sorell, W. (1994), *Storia della danza: arte, cultura, società*, Bologna.

Sparti, B. (1993), "Antiquity as inspiration in the Renaissance of Dance: The Classical Connection and Fifteenth-Century Italian Dance", *Dance Chronicle* 16 (3), 373-390.

--- (2003), "Humanism and the Arts: Parallels between Alberti's *On Painting* and Guglielmo Ebreo's *On...Dancing*" in F. Trinchieri Camiz & K. A. McIver (eds.), *Art and music in the early modern period: essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, Cornwall, 173-192.

Spence, L. (1947), *Myth and Ritual in Dance, Game and Rhyme*, London.

Spencer, P. (ed.) (1985), *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*, Cambridge, New York & Melbourne.

Spivey, N. (1988), "The Armed Dance on Etruscan Vases" in T. Christiansen & M. Melander (eds.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen. August 31-September 4 1987*, Copenhagen, 592-594.

Stalinski, A. (1993-1995), "Tra rito e spettacolo: nuove testimonianze sull'arte prescénica in Etruria e a Roma", *AFLPer(class)* 17, 323-377.

Starks Jr., J. H. (2008), "Pantomime Actresses in Latin Inscriptions" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 110-145.

Starr, R. J. (1987), "Trimalchio's homeristae", *Latomus* 46, 199-200.

Sumi, G. S. (2002), "Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals", *AJPh* 123 (4), 559-585.

Summers, K. (1996), "Lucretius' Roman Cybele" in E. N. Lane (ed.), *Cybele, Attis and Related Cults. Essays in Memory of M. J. Vermaseren*, Leiden, 337-366.

Szmerényi, O. (1975), "The origins of Roman drama and Greek tragedy", *Hermes* 103, 300-332.

Taladoire, B. (1948), *Commentaire sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain*, Montpellier.

Taylor, L. R. (1935), "The Sellisternium and the Theatrical Pompa", *CPh* 30 (2), 122-130.

Thuillier, J. P. (1996), *Le sport Dans la Rome antique*, Paris.

Torelli, M. (1990), "Riti di passaggio maschili di Roma arcaica", *MEFRA* 102, 92-106.

--- (1997), "Appius Alce. La gemma fiorentina con rito saliare e la presenza dei Claudii in Etruria", *SE* 63, 227-255.

--- (1999), "Funera Tusca: Reality and Representation in B. Bergmann & C. Kondoleon (eds.), *Archaic Tarquinian Paintings*" in *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven, 147-161.

Torrego, M. E. et al. (eds.) (2007), *Praedicativa II: Esquemas de complementación verbal en griego antiguo y en latín*, Zaragoza.

Torrego, M. E. & De la Villa, J. (2009), "La oración: Concepto" in J. M. Baños (coord.), *Sintaxis del latín clásico*, Madrid, 55-82.

Tosi, R. ([1993] 1995), *Dizionario delle sentenze latine e greche: 10.000 citazioni dall'antichità al rinascimento nell'originale e in traduzione con commento storico letterario*, Milano.

Touchette, L. A. (1995), *The dancing Maenad reliefs. Continuity and change in Roman copies*, London.

Toutain, J. ([1919] 1969), "Trojae ludus" in C. Daremberg & E. Saglio (eds.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, vol. 5, Paris, 493-496.

Tran Tam Tinh, V. (1964), *Le culte d'Isis a Pompéi*, Paris.

Turcan, R. (1989), *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris (Tr. esp.: *Los cultos orientales en el mundo romano*, Madrid 2001).

--- (1998), *Rome et ses dieux*, Paris (Tr. engl.: *The Gods of Ancient Rome: Religion in Everyday Life from Archaic to Imperial Times*, New York 2001)

--- (2004), *Liturgies de l'initiation bacchique à l'époque romaine. Documentation littéraire, inscrite et figurée*, Paris.

Unceta, L. (2002), "La evolución semasiológica de la raíz indoeuropea *pet- ('volar') y su rica polisemia en la lengua latina", *CFC (ELat)* 20 (2), 309-331.

--- (2007), "Semántica Cognitiva" in *E-Excellence. Área: Cultura y Filología Clásicas*, www.liceus.com.

Vaillat, L. (1947), *Histoire de la danse*, Paris.

Valakas, K. (2002), "The use of the body by actors in tragedy and satyr-play" in P. Easterling & E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an ancient Profession*, Cambridge, 69-92.

Van Nijf, O. M. (2004), "Athletics and Paideia: Festivals and Physical Education in the World of the Second Sophistic" in B. E. Borg (ed.), *Paideia: The world of the Second Sophistic*, Berlin & New York, 203-225.

Vendries, C. (1985), "Flûte traversière, cornemuse, trombone et guimbarde dans la musique romaine impériale", *STHist* 2, 21-34.

--- (2002), "Harpistes, Luthistes et Citharôdes dans l'Égypte romaine. Remarques sur certaines singularités musicales", *RBPh* 80 (1), 171-198.

Versnel, H. S. ([1990] 1998), *Ter unus: Isis, Dionysos, Hermes: three studies in henotheism*, Leiden.

--- (1994), *Inconsistencies in Greek and Roman Religion 2. Transition & Reversal in Myth & Ritual*, Leiden.

Vesterinen, M. (1997), "Communicative Aspects of Ancient Greek Dance", *ARCTOS* 31, 175-187.

--- (2003), "Reading Lucian's *Peri Orchêseôs* - Attitudes and Approaches to Pantomime" in L. Pietilä-Castrén *et al.* (eds.), *Grapta Poikila I: Papers and monographs of the Finnish Institute at Athens* 8, Helsinki, 35-52.

--- (2005), "Some notes on the Greek terminology for pantomime dancers and on Athenaeus 1,20d-e", *ARCTOS* 39, 199-206.

--- (2007), *Dancing and Professional Dancers in Roman Egypt*, Helsinki.

Veyne, P. (1985), "Placeres y excesos" in P. Brown *et al.* (eds.), *Histoire de la vie privée: De l'Empire romain à l'an mil*, Paris, 181-202 (Tr. esp.: *Historia de la vida privada: Del Imperio Romano al año mil*, Madrid 1990).

Vogliano, A. (1933), "La grande inscription bachique du Metropolitan Museum, I", *AJA* 37, 215-231.

Von Stackelberg, K. T. (2009), "Performative Space and Garden Transgressions in Tacitus' Death of Messalina", *AJPh* 130 (4), 595-624.

Warnecke, B. ([1949] 1960), "Tanzkunst" in A. Pauly & G. Wissowa (eds.), *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, vol. 4 (A.2), Stuttgart, 2233-2247.

Warnke, M. (ed.) (2003), *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne*, Berlin (Ed. F. Checa, Madrid 2010).

Watson, J. C. (1903), "The Relation of the Scene-Headings to the Miniatures in Manuscripts of Terence", *HSPH* 14, 55-172.

Weaver, J. (1712), *An essay towards a history of dancing*, London.

Webb, R. (2006), "Logiques du mime dans l'Antiquité Tardive", *Pallas* 71, 127-136.

--- (2008), *Demons and dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge & London.

--- (2008b), "Inside the Mask: Pantomime from the Performer's Perspective" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 43-60.

Webster, T. B. L. (1970), *The Greek chorus*, London.

Weeber, K. W. (1974), "Troiae Lusus: Alter und Entstehung eines Reiterspiels", *AncSoc* 5, 171-196.

--- (2004), *Das Nachtleben in Alten Rom*, Darmstadt (Tr. it.: *La vita notturna nell' antica Roma*, Roma 2005).

Weege, F. ([1926] 1976), *Der Tanz in der Antike*, Hildesheim.

Weinreich, O. (1948), *Epigramm und Pantomimus*, Heidelberg.

West, M. L. (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford.

Weston, K. E. (1903), "The Illustrated Terence Manuscripts", *HSPH* 14, 37-54.

Wille, G. (1967), *Música Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam.

Willems, R. F. (1965), *Cretan Cults and Festivals*, London.

Williams, C. A. (1999), *Roman homosexuality: ideologies of masculinity in classical antiquity*, Oxford.

Willis, W. H. (1941), "Athletic Contests in the Epic", *TAPhA* 72, 392-417.

Wilson, P. (2000), *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge.

Wiseman, T. P. (1999), "The Games of Flora" in B. Bergmann & C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven, 195-203.

--- (2008), "«Mime» and «Pantomime»: Some problematic texts" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New directions in Ancient pantomime*, Oxford, 146-153.

Wissowa, G. (1902), *Religion und Kultus der Römer*, München.

Wohl, V. (2004), "Dirty Dancing: Xenophon's *Symposium*" in P. Murray & P. Wilson (eds.), *Music and the Muses*, Oxford & New York, 337-364.

Wüst, E. ([1949] 1958), "Pantomimus" in A. Pauly & G. Wissowa (eds.), *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, vol. 18 (3), Stuttgart, 833-869.

Yon, A. (1940), "À propos du latin *ludus*" in P. Chantraine *et al.* (eds.), *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à Alfred Ernout*, Paris, 389-395,

Youngerman, S. (1987), "Theatrical and Liturgical dance" in L. Jones (ed.), *The Encyclopedia of Religions*, vol. 4, Detroit, 2152-2167. (Rev. D. Apostolos-Cappadona, 2005)

Zanobi, A. (2008), "The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 227-257.

Zaragoza, J. (1993), *Jenofonte: Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, Madrid.

Zarifi, Y. (2007), "Chorus and dance in the ancient world" in M. McDonald & J. M. Walton (eds.), *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*, Cambridge, 227-246.

Zimmermann, B. (2008), "Seneca and Pantomime" in E. Hall & R. Wyles (eds.), *New directions in Ancient pantomime*, Oxford, 218-226.

Zimmermann, M. (2000), *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Book X*, Groningen.

Zingarelli, N. ([1922] 2005), *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna.

Zorzetti, N. (1991), "Osservazioni su significato e funzione del Teatro nella cultura romana" in M. Verzár-Bass (ed.), *Il teatro romano di Trieste: monumento, storia, funzione. Contributi per lo studio del teatro antico*, Roma, 264-283.

Zucchelli, B. (1963), *Le denominazioni latine dell'attore*, Brescia.

Zwierleien, O. (1966), *Die Rezitationdramas Senecas*. Thesis, Berlin.